

Université de Montréal

*Deux portraits de soi :*

*Mise en scène de la mort de l'auteur et de l'hybridité des genres  
au sein de l'écriture du moi de David Wojnarowicz  
et de Janet Frame*

Par

Geneviève Grenier

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en littérature comparée.

Avril 2007

© Geneviève Grenier, 2007



PR

14

U54

2007

V.028

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
*Deux portraits de soi :*  
*Mise en scène de la mort de l'auteur et de l'hybridité des genres*  
*au sein de l'écriture du moi de David Wojnarowicz*  
*et de Janet Frame*

Présenté par :  
Geneviève Grenier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Livia-Rodica Monnet  
Président rapporteur  
Mme Julian Vigo  
Directeur de recherche  
Mme Najat Rahman  
Membre du jury

Mémoire accepté le 19 juin 2007

## Résumé

La présente étude consiste en une analyse de deux œuvres à teneur autobiographique qui mettent en scène certains enjeux postmodernes dont la mort de l'auteur et l'hybridité des genres. David Wojnarowicz, avec *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, et Janet Frame, dans *An Autobiography* et *the Edge of the Alphabet*, mettent en jeu certaines problématiques comme l'écriture du moi, la perte d'origine de la narration et la multiplicité de l'identité. La question initiale de ce travail est la suivante : Est-ce qu'on peut, par le biais d'une analyse des œuvres à teneur autobiographique de Frame et de Wojnarowicz, identifier une représentation identitaire nomade et plus polysémique grâce à leur utilisation des concepts postmodernes de la mort de l'auteur et de l'hybridité des genres ? Le plan de travail d'analyse de ces œuvres se fera en deux temps.

Premièrement, on exposera des variantes qui peuvent encourir des problématiques lorsqu'on confronte la théorie de la mort de l'auteur à celle de l'écriture du moi. On procédera ensuite à l'analyse littéraire de *The Edge of the Alphabet* de Janet Frame et de *Close to the Knives* de David Wojnarowicz pour confronter la théorie à la littérature. Cet exercice nous démontre comment Wojnarowicz et Frame concrétisent, à travers leurs textes à teneur autobiographique, la problématique soulevée par la mort de l'auteur. On terminera ce chapitre en exposant les effets de cette rencontre des théories de la mort de l'auteur et de l'écriture du moi en ce qui a trait aux auteurs à l'étude. On explicitera comment Wojnarowicz a détourné l'effet réducteur de l'écriture de soi, et, deuxièmement, la confusion entre identité réelle et identité fictionnelle chez Frame.

Deuxièmement, on prouvera que Wojnarowicz et Frame se servent d'une multitude de formes génériques pour se représenter à travers leurs œuvres à teneur autobiographique. En retraçant ces formes, on verra que non seulement cette représentation protéiforme permet de donner un portrait identitaire nomade, mais aussi que la forme hybride de l'écriture du moi répond à l'hybridité intrinsèque de l'identité.

**Mots clés :** Autobiographie, identité, postmodernisme, nomadisme, impureté.

## Abstract

This study consists in an analysis of two autobiographically inspired texts that put forward certain postmodern problematics such as the death of the author, and the hybrid notion of genres. David Wojnarowicz, with *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, and Janet Frame, with *An Autobiography* and *the Edge of the Alphabet*, put certain problematics into play such as personal literature, loss of origin in narration and the multiplicity of identity. The study's initial question goes as follows: Can one identify a nomadic and polysemic representation of identity in Wojnarowicz's and Frame's autobiographically inspired texts because of their use of the postmodern concepts of the death of the author and the hybrid notion of genres? This study is twofold.

Firstly, we will expose the various problematics that rise from applying the concept of the death of the author to personal literature. We will then analyze the corpus texts of Frame and Wojnarowicz to confront theory with literature. This will show how Wojnarowicz and Frame use certain elements of the death of the author to write their texts. We will end this chapter by exposing the consequences brought by the authors' confrontation of the death of the author and personal literature in their books. This will show that this confrontation allows Wojnarowicz to escape the reductive effect of personal writing and causes confusion between fictional and actual identity in Frame's works.

Secondly, we will prove that Wojnarowicz and Frame use panoply of generic forms to represent themselves through their autobiographically inspired texts. By retracing these generic forms, we will both realize that this multiform representation allows a nomadic representation of identity and that the hybrid form of personal writing concords to the intrinsic hybridity of identity.

**Key words:** Autobiography, identity, postmodernism, nomadism, hybridity.

**Table des matières**

Introduction .....	8
Chapitre 1 : Écriture du moi et mort de l'auteur .....	28
Chapitre 2 : Impureté générique et littérature personnelle .....	61
Conclusion.....	94
Médiagraphie.....	101

## **Remerciements**

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice, Julian Vigo, pour m'avoir aidée à élaborer et rédiger ce mémoire.

Je remercierai aussi Najat Rahman et Terry Cochran pour m'avoir donné un fier coup de main en fin de course.

Je terminerai en saluant mes amis et ma famille pour m'avoir encouragée à persévérer et aussi pour leur support affectif et moral.



## **Introduction**

Ce projet a commencé par la découverte de deux auteurs qui ont su habilement parler d'eux-mêmes par le biais du médium écrit. Ces deux auteurs sont David Wojnarowicz et Janet Frame. Si les visées de l'écriture autobiographique ne sont pas exactement les mêmes chez ces deux auteurs, il est en revanche très intéressant de noter qu'il y a une certaine mise en scène de problématiques postmodernes chez ces deux auteurs. Les plus flagrantes sont certainement celles de la mort de l'auteur et de l'hybridité des genres. Le but de ce travail sera donc de reconnaître les effets de lecture qui découlent de la mise en scène de la mort de l'auteur et de l'hybridité des genres chez Frame et Wojnarowicz. En outre, on remarquera que cette façon d'écrire à propos de soi permet une représentation identitaire particulière. En effet, celle-ci pousse le lecteur vers un travail d'analyse plus polysémique et qui, en définitive, rend un portrait identitaire nomade. La problématique de ce travail s'est élaborée à partir la question suivante à laquelle nous tenterons de répondre : *Est-ce qu'on peut, par le biais d'une analyse des œuvres à teneur autobiographique de Frame et de Wojnarowicz, identifier une représentation identitaire nomade et plus polysémique grâce à leur utilisation des concepts postmodernes de la mort de l'auteur et de l'hybridité des genres ?*

Il est évident que plusieurs termes sont à clarifier avant même d'entreprendre ce travail. Voici donc une liste des définitions pertinentes à ce travail. Celles-ci sont en séquence décroissante, c'est-à-dire que l'on commence par le concept le plus vaste jusqu'au plus précis (de la postmodernité aux textes de Frame et Wojnarowicz). On décrira ensuite le plan du présent travail.

### **Postmodernité**

Premièrement, on se doit de décider de la perspective de la postmodernité qui est préconisée pour cette analyse. Si le terme postmodernité réfère vaguement à une pensée théorique qui a eu cours depuis les années 60 en occident, on ne saurait être certain que tout ce qui se nomme « pensée postmoderne » soit issu du même courant. La postmodernité est elle-même conflictuelle : elle est critiquée, retournée, utilisée de manière abusive ou inappropriée et même entièrement réfutée. Si l'on voulait identifier

une pensée qui a été lue, critiquée et redéfinie jusqu'au point d'en perdre tout sens cohérent, la pensée postmoderne serait un excellent exemple.

Un courant de pensée est habituellement nommé et défini a posteriori. L'historien ou le théoricien se penche sur une dite période du passé et en distille l'essence. La rétrospective, quoiqu'elle ne soit pas garante d'une indubitable fidélité, permet du moins une certaine distance pour définir un moment, une pensée. Le conflit émanant de la pensée postmoderne est qu'on a tenté de définir la théorie et l'époque *a priori* et on l'adapte au fil des jours. Même aujourd'hui, on se demande toujours si on la définit correctement.

À ce sujet, Fredric Jameson, à la fin de son chapitre d'introduction de *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*<sup>1</sup>, exprime la problématique de la définition de la postmodernité ainsi :

As for postmodernism itself, I have not tried to systematize a usage or to impose any conveniently coherent thumbnail meaning, for the concept is not merely contested, it is also internally conflicted and contradictory. I will argue that, for good or ill, we cannot not use it. But my argument should also be taken to imply that every time it is used, we are under the obligation to rehearse those inner contradictions and to stage those representational inconsistencies and dilemmas; we have to work all that through every time around. Postmodernism is not something we can settle once and for all and then use with a clear conscience. The concept, if there is one, has to come at the end, and not at the beginning, of our discussions of it. Those are the conditions – the only ones, I think, that prevent the mischief of premature clarifications – under which this term can productively continue to be used. (Jameson, 1991, p. xxii)

La perspective sur la définition en soi de la postmodernité – telle qu'illustrée par ce passage – nous sera pour l'instant très utile. Si, effectivement, un consensus ne peut être atteint, on se doit de travailler le concept en tenant compte qu'il n'y ait probablement jamais de définition adéquate du terme. S'il y a, de prime abord, un conflit définitionnel, on devra choisir un camp, un texte, un auteur, quoi que ce soit pour pouvoir fonder son argumentation. Contrairement à *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, on ne tente pas ici d'explorer la postmodernité à titre de sujet principal. En définitive, on ne choisira pas de refaire le travail de Jameson ou de Lyotard (*La condition postmoderne*), on assumera plutôt que ce travail s'appuie sur la pensée de

certain auteurs qui, avec le temps, ont été identifiés par le terme « postmoderne » ou toute autre variation connexe, comme « déconstructiviste », ou « post-structuraliste », ou « sémiologique », ou « grammatologique ». Comme l'a fait Jameson, on acceptera le conflit a priori. On tentera donc de travailler en en tenant compte. Parce qu'on choisit ici un corpus théorique qui renvoie inévitablement à une certaine conception (parmi d'autres) de la postmodernité, on devra aussi accepter le choix d'une définition théorique non consensuelle et qu'à chaque fois que le terme « postmoderne » sera mentionné, il ne pourra référer qu'à une définition limitée du terme. On propose ici une pensée postmoderne parmi d'autres\*. Les textes théoriques étudiés ont une épithète postmoderne précise : celle de certains auteurs et de certains textes qui nous forcent à en oublier d'autres.

Les deux concepts qui structurent l'étude des textes littéraires au corpus dans ce travail – la mort de l'auteur et l'hybridité des genres - ont été étudiés par des auteurs qu'on définit comme postmodernes (Barthes, Derrida, Foucault, Genette). Leur postmodernité est majoritairement celle de Paris dans les années soixante. On se réfère à une pensée postmoderne basée sur le post-structuralisme et majoritairement élaborée à partir de la linguistique. Par conséquent, on adopte pour cette étude une pensée qui préconise le versant littéraire de la philosophie dite postmoderne.

En revanche, à propos de l'identité, on reconnaîtra dans ce travail une certaine influence issue d'une définition identitaire contemporaine qui pourrait être, à certains égards, reliée à une pensée à tendance postmoderne (Deleuze, Maffesoli, Diana Fuss, entre autres) et qui se concentre sur une définition du soi beaucoup plus nomade que celle qu'on qualifiera d'« essentialiste », habituellement reliée au positivisme et à la modernité. En ce sens l'identité a quitté la sphère d'une caractéristique innée, unique et

---

\* Les pensées et courants postmodernes sont par ailleurs nombreux. Il y a l'architecture postmoderne (fort bien illustrée dans *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi). Il y a l'art visuel postmoderne (porté par la figure paradigmatique des images d'Andy Warhol). Finalement, il y a des philosophies dites postmodernes innombrables. Si on peut en nommer les auteurs majeurs comme Barthes, Lyotard, Foucault, Derrida et, plus tard, Jameson, à partir de ceux-ci se développe un ensemble interminable de critique et d'émules. En réalité, une liste exhaustive des manifestations postmodernes est, à toute fin pratique, inconcevable.

pérenne particulière à la pensée moderne pour passer au domaine du fragmentaire, du mouvant et du relationnel, attribuable à une certaine conception postmoderne du soi où l'individu est responsable de la construction de son identité. La définition du soi abordée dans ce travail se manifeste dans plusieurs sphères de l'époque postmoderne comme dans les « identity politics », la littérature, l'art visuel et la psychologie. En général, cette définition identitaire permet à l'individu de changer ce qu'il est et d'échapper à une représentation identitaire limitative et contraignante.

Évidemment, chacun des textes théoriques issus des auteurs susmentionnés sera proprement abordé et analysé en temps utiles dans ce travail au cours des chapitres d'argumentation. Pour l'instant, on comprendra que la définition théorique de la postmodernité qu'on aura retenue est celle de Jameson, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de postmodernité univoque. De ce fait, on se fiera à des concepts et à des textes dits postmodernes plutôt qu'à une définition générale de la postmodernité qui constituerait, comme le défend Jameson, en une tentative rhétorique fragile qui, finalement, serait toujours réfutable.

Voyons donc maintenant les deux concepts théoriques qu'on a retenus comme rempart à l'analyse.

### **Mort de l'auteur**

Expression à prime abord attribuée à Roland Barthes, la conception de la mort de l'auteur a été graduellement reconnue dans les cercles académiques comme une perspective théorique favorisant la place du lecteur à celle du « vouloir dire » de l'auteur. La pensée de la mort de l'auteur pourrait être résumée par la dernière phrase du texte maintenant devenu célèbre de Barthes « La mort de l'auteur »<sup>2</sup> : « [P]our rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur ». (Barthes, 1984, p. 69) De ce fait, la mort de l'auteur, loin d'être une pensée pessimiste, rend à la lecture son droit de regard dans l'analyse textuelle. Du

coup, on comprend que ce concept ne propose pas la mort littérale de la figure d'auteur, mais plutôt la mort d'une certaine conception moderne de l'auteur\*.

Par conséquent, Barthes préfigure, dans son texte « La mort de l'auteur », une perspective qui sera souvent reprise par d'autres penseurs. Celle-ci consiste à prendre le texte comme une entité indépendante des intentions d'origine de son auteur et à considérer ce texte comme un objet appartenant au monde de l'écriture. De ce fait, l'analyse devrait s'en tenir à ce que le texte produit comme signification par la lecture et non pas se borner à l'intention de l'auteur.

À présent, cette perspective est parfois perçue comme un lieu commun de l'analyse littéraire. En revanche, il n'est pas dit que cette perspective soit éculée. Prendre sa place en tant que lecteur comme instance majeure de l'analyse ne saurait être un plan de travail vain. Par le biais de ce travail, on tentera justement de voir si ce plan de travail est toujours intéressant et utile à la compréhension de textes comme ceux de Wojnarowicz et Frame.

### Questions de genre

Quant à la question des genres littéraires, il y a quelques points à clarifier. La question générique se pose depuis que la poétique existe et n'est pas une pensée inventée par la postmodernité. En effet, l'idée était déjà explorée dans la philosophie de la Grèce antique. Dans *La république* de Platon, par exemple, certaines interrogations sont déjà posées à propos de la fiction et de la non-fiction (troisième livre, en particulier). Quoique les interrogations de philosophes comme Platon ou Aristote soient d'ordre prescriptif et normatif (contrairement à la pensée contemporaine qui s'oriente davantage sur des pensées d'ordre explicatif ou descriptif) on doit comprendre que la question des

---

\* L'auteur de la modernité représente, selon Barthes, une figure parentale envers son texte. L'auteur entretient donc une relation intime et exclusive avec son texte, lui donnant sens et le nourrissant tout au long de la création. Ainsi, la production de sens du texte moderne est donnée par l'auteur et non pas par le lecteur ; de là la place prépondérante de l'intention de l'auteur dans la critique moderne.

genres existe depuis presque aussi longtemps que l'écriture narrative elle-même. Ainsi, on ne saurait attribuer la question des genres à la période postmoderne.

En réalité, la question de genres qui se pose chez les penseurs de l'époque postmoderne s'oriente plutôt vers la manière de voir les genres. On tente de sortir des carcans limitatifs et prescriptifs élaborés par le passé afin de définir les genres. On tente plutôt de concevoir l'analyse générique dans une pensée immanente – ce qui ne va pas sans rappeler la réinstauration de la place du lecteur en analyse promue par la pensée de la mort de l'auteur. Voyons ici la proposition d'H.R. Jauss :

À la dernière étape d'une théorie des genres littéraires, on constate qu'un genre existe aussi peu pour lui seul qu'une œuvre individuelle. Cela est moins évident qu'il ne peut sembler, si l'on voit comment les histoires de la littérature présentent les genres : une juxtaposition de formes closes qui se sont développées séparément et dont la cohérence ne tient le plus souvent qu'au cadre extérieur que fournissent les traits caractéristiques d'une époque. Or, le principe d'une historisation du concept de forme n'exige pas seulement que l'on renonce à la vision substantialiste d'un nombre constant de qualités qui, dans leur immuabilité, fonderaient un genre déterminé. Il faut aussi se débarrasser de l'idée d'une juxtaposition de genres clos sur eux-mêmes et chercher leurs interrelations, qui constituent le système littéraire à un moment historique donné.<sup>3</sup>

Ainsi, on propose de voir les genres comme inscrits dans un contexte historique. La pensée postmoderne sur les genres devient donc une science constamment inexacte et tributaire d'un contexte. Elle se doit de partir d'un texte en particulier, à partir de ce point, on cherchera un certain nombre de manifestations génériques qui sont elles-mêmes mouvantes. En conséquence, le roman, par exemple, n'est pas le même genre pour deux époques et ne se manifeste pas de la même manière dans deux textes donnés.

En réalité, pour ces penseurs de la philologie, de la linguistique et de la narratologie (comme Jauss, Genette et Todorov, entre autres), il n'existe tout simplement pas de « genre pur ». La seule issue possible à cette question vieille de 3000 ans est de commencer à penser les genres comme a priori impurs. Du coup, la lecture se fera en tenant compte de cet état de fait et l'analyse se portera plutôt sur les « horizons

d'attente »\* et sur les effets de lecture promus par le texte. C'est cette perspective que nous explorerons et appliquerons dans ce travail.

### Nomadisme identitaire

On se fait aussi un devoir d'exposer la définition d'identité nomade. Bien que cette conception de l'identité ne soit pas directement liée à la pensée postmoderne française des années soixante, elle en découle. Les questions de polysémie en lecture ont naturellement porté la réflexion à la représentation identitaire. Le nomadisme, qui fut notamment discuté chez Deleuze, Guattari et Maffesoli en France, ramène souvent ce concept sociologique et politique dans des sphères d'exploration de l'identité. Par la suite, aux États-Unis, on aura repris le concept du nomadisme identitaire à proprement dit dans des textes comme *Unmarked* de Peggy Phelan et *Identification Papers* de Diana Fuss.

A priori, le nomadisme identitaire se base sur la théorie du processus d'identification développé par Freud. On s'en sert ici pour mettre en valeur le fait que l'identité se forme par le biais du langage. La construction identitaire est donc relationnelle, elle est rendue possible par l'appropriation et le partage qui s'opère entre individus. Tributaire de l'expérience individuelle, l'identité n'est plus définie comme une entité stable et pérenne, mais comme un processus. En outre, les théoriciens du nomadisme identitaire imputent cette science de la construction du soi à la revendication identitaire. Le nomadisme identitaire est considéré comme une forme d'« identity politics » permettant de contrer le « pigeonholing », une forme d'oppression occasionnée par la réduction de l'identité à un stéréotype.

Avec le nomadisme identitaire, l'identité s'approche d'un agencement nomade des éléments du soi qui s'inspire de la maxime héraclitéenne : « On ne se baigne jamais dans

---

\* Expression empruntée à H. R. Jauss et reprise par plusieurs théoriciens comme Philippe Lejeune dans son livre *Le pacte autobiographique*.



la même rivière. ». Le livre *Du nomadisme*<sup>4</sup> de Michel Maffesoli en fait une description plutôt paradigmatique. En voici un extrait significatif :

La figure emblématique du moment renvoie à une identité en mouvement, une identité fragile, une identité qui n'est plus, comme ce fut le cas dans la modernité, le seul fondement solide de l'existence individuelle et sociale. La vie errante est une vie aux identités multiples et parfois contradictoires. Identités plurielles pouvant se vivre soit en même temps soit, au contraire, successivement. Quelque chose oscillant entre «la mêmeté de soi et l'altérité de soi ». (Maffesoli, 1997, p. 109)

Quoique Maffesoli soit un auteur controversé, questionné pour son relativisme radical en sociologie, il exprime fort bien comment l'identité peut être une représentation nomade du soi où l'essentialisme moderne est mis au rancart. La collusion entre les pensées de Maffesoli et de Deleuze (dans un texte comme *Mille plateaux*, par exemple) est remarquable. En effet, de la même manière, la position identitaire nomade est utilisée comme outil de revendication contre le communautarisme identitaire – qui refuse l'accès à une identité individuelle et mouvante au profit d'un portrait universalisant – qui est perçu comme un outil de sujétion. Maffesoli illustre le communautarisme identitaire d'une manière assez agile :

Violence faite aux personnes, violence faite à la nature. Violence qui peut être douce mais qui n'en est pas moins réelle. Violence ayant réussi à «énervé » le corps social, à lui faire perdre sa tenue jusqu'à le rendre amorphe, indécis et totalement velléitaire. C'est la violence des bons sentiments, donnant une protection en échange de la soumission. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si, progressivement, le sentiment d'appartenance, voire celui de citoyenneté ou de responsabilité tendent à s'estomper. (Maffesoli, 1997, p. 21)

Défait de toute responsabilité, de toute *liberté* (de choix, d'action, d'être), on ne peut jamais devenir adulte et se prendre en charge. En effet, la représentation universalisante de l'individu revient à un stratagème pour gommer l'individualité et, en définitive, déresponsabiliser le citoyen de sa propre expérience. Si la représentation identitaire est prise en charge par un discours communautariste, l'individu perd le contrôle de sa propre construction de soi. Pour contrer au communautarisme et au discours prétendument unifiant, on propose le nomadisme identitaire qui est basé sur la mouvance et la singularité.

Deleuze et Guattari illustrent, en outre, le nomadisme comme une véritable « machine de guerre »\* permettant de lutter contre le communautarisme identitaire, qu'on définit comme une « méthode universelle », qui prend en charge le sujet individuel :

*Imperium* et république. De l'un à l'autre, ce sont tous les genres du réel et du vrai qui trouvent leur place dans un espace mental strié, du double point de vue de l'Être et du Sujet, sous la direction d'une « méthode universelle ». Dès lors, il est facile de caractériser la pensée nomade qui récuse une telle image et procède autrement. C'est qu'elle ne se réclame pas d'un sujet pensant universel, mais au contraire d'une race singulière ; elle ne se fonde pas sur une totalité englobante, mais au contraire se déploie dans un milieu sans horizon comme espace lisse, steppe, désert ou mer.<sup>5</sup>

Ainsi, la définition identitaire nomade est proposée ici à titre d'arme contre « un sujet pensant universel ». On la définit comme « une race singulière » capable d'échapper au contrôle de l'espace mental strié (contrôlé) par la mouvance (espace mental lisse). On est donc ici dans une position identitaire intouchable. La pensée nomade en identité est donc considérée comme une manière d'échapper au contrôle. Or, il serait utile d'identifier de quel contrôle parlent Maffesoli et Deleuze-Guattari. Comme on l'a avancé, ces auteurs suggéreraient fort possiblement que ce contrôle soit apparenté au communautarisme identitaire ou au discours universalisant nationaliste qui définiraient les groupes non pas comme singuliers et protéiformes, mais comme uniformisés, « indifférents ». On parle donc d'une façon de reprendre la définition identitaire sur une base individuelle pour contrer aux stéréotypes. Ceci permettrait, en définitive, de réagir à certaines tares sociales comme le racisme, le sexisme ou l'homophobie, par exemple.

### Écriture du moi et nomadisme identitaire

Ceci étant dit, il n'en demeure pas moins qu'on se demande à quoi sert ce rempart théorique pour analyser les œuvres de Frame et Wojnarowicz. En réalité, à leur manière, ces deux auteurs se sont servi de l'écriture du moi pour remettre en place une définition de soi toute personnelle pour contrer au discours portant sur leur personne. Frame écrit les trois volumes de son autobiographie pour réagir aux critiques littéraires qui s'acharnaient à relier des éléments de ses œuvres de fiction à des détails biographiques, ce qu'elle récusera toujours. Wojnarowicz, ayant des visées beaucoup plus politiques

---

\* Tiré du titre du chapitre duquel est tiré le passage cité : « Traité de nomadologie : la machine de guerre ».

que Frame, écrit sa vie pour dénoncer son gouvernement et la droite religieuse. Estimant que son gouvernement se sert du discours universalisant sur l'identité américaine pour définir les malades du Sida comme des parias et des criminels, Wojnarowicz écrit sa vie pour répondre à cette attaque. Il retourne le discours criminalisant en direction de son gouvernement, et tente du même coup de se définir autrement (de manière plus humaine et plus singulière).

Par contre, on peut arguer que nomadisme et autobiographie sont deux pôles difficile à rejoindre. En effet, l'idée de la publication semble réfuter cette combinatoire. Si le texte est définitif, comment peut-il être nomade ? On parle tout de même ici d'une représentation fixe (si on élude évidemment la possibilité de rééditions constantes\*). À ce sujet Nancy Miller, qui fait un travail semblable à celui de Wojnarowicz qu'elle appelle le « personal criticism », démontre bien les conséquences découlant de parler en son nom :

[A] symptom of identity writing itself: impossible to elude: the co-implication, which always seems to find its borders in violence, of the "speaking as"'s and the "speaking for"'s... It is for this reason that I have not tried, even in this space of written revision, to master the crisis by a conclusion that would put things back together again. This could only be done by a discourse of containment that depends finally on making an abstraction of that violence.<sup>6</sup>

Miller parle de « se faire violence » lorsqu'on écrit par, pour soi. Cette violence est tout à fait réelle ; elle est la conséquence d'une représentation mettant en jeu sa propre personne. Si quelqu'un prend la parole pour rendre public un certain aspect de son identité, il ne prend pas la parole sur les autres aspects. L'écriture du moi, faisant nécessairement partie de la représentation, réduit la figure identitaire à un certain nombre de mots écrits sur la page qui, après coup, ne pourront pas changer. Se faire violence, dans ce contexte, c'est morceler son identité pour n'en garder que les parties qui serviront à l'écriture. C'est exactement le même procédé utilisé par le discours en général qui dissèque le réel en éléments significatifs. La seule manière de libérer la fixité identitaire causée par la représentation est d'en libérer le sens et, par le même biais,

---

\* Possibilité qui commence à prendre forme dans la culture cybernétique avec la popularisation du blog et du vlog. Réalité en soi fort intéressante méritant une réflexion approfondie qui ne tardera sûrement pas à prendre forme dans les sphères académiques. Plusieurs conférences de blogueurs et certains sites comme « Into the Blogosphere » (<http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/>) commencent déjà à traiter de la question.

l'acte de lecture, voire de forcer cette mouvance signifiante ; ce qui nous ramène aux propositions de lecture polysémique encouragées par la mort de l'auteur et la mise en scène de l'hybridité des genres, bouclant ainsi la brève circonspection théorique de la postmodernité dans ce travail.

Jusqu'à maintenant, on remarquera qu'on se sert assez allègrement de termes en soi complexes comme autobiographie, écriture du moi, représentation identitaire, etc. Il serait donc nécessaire, du moins, de les expliquer et de les différencier.

### **Autobiographie, écriture du moi, autofiction ou mémoires ?**

Au sujet de ces termes, il est primordial de prendre position. S'il est vrai que l'on présuppose qu'il n'y a pas de genres purs, il faut tout de même se trouver un terme fonctionnel qui puisse désigner les textes dont on parle pour les fins de ce travail. Dans le cadre de ce travail, on a préféré la position de Georges Gusdorf dans *Les écritures du moi*<sup>7</sup> qui reconnaît la représentation de soi comme un acte d'écriture plutôt qu'un produit fini :

La diversité de procédures ne peut dissimuler l'unité du projet. À vouloir traiter à part de l'une et de l'autre, on se prive de l'éclairage que chacun peut apporter à l'autre ; on se condamne à poser deux fois les mêmes questions et à affronter deux fois les mêmes difficultés. De même, pour les autres variétés d'écriture du moi ; car il serait absurde d'imaginer que l'homme qui prend la plume pour écrire de soi commence par choisir, dans la table des catégories de l'art de rédiger, celle dans laquelle il va s'enfermer, en respectant rigoureusement le code des règles établies par le législateur pour ce genre d'expression. [...] En un sens, toute écriture est écriture d'un moi. Mais, le plus souvent ce moi qui fait œuvre d'écriture parle d'autre chose ; la littérature du moi commence avec l'usage privé et réfléchi d'une écriture qui, au lieu de s'accrocher à n'importe quoi, à la manière des paroles qui s'envolent dans le courant des jours, s'enracine dans la présence de soi à soi qu'elle s'efforce de rendre intelligible à elle-même. Nos expressions usuelles déploient une fuite en avant, un échappement excentrique ; la connaissance de soi inaugure une inversion du sens ; l'expression se fait impression ; la parole fait retour à la source. Mouvement second, aussi peu naturel que celui d'un qui se mettrait à creuser sous ses pieds. [...] Une ère nouvelle, on entre en journal intime ou en autobiographie au prix d'une résolution, qui parfois semble avoir la valeur de serment ou de sacrement. « Au milieu du chemin de la vie », selon la formule de Dante, une perspective s'ouvre, qui va changer la vie, à la faveur d'un mouvement dans l'espace du dedans, qui revêt le caractère d'une véritable conversion. (Gusdorf, 1991, pp.123-124)

Ainsi, chez Gusdorf, l'écriture du moi n'est pas un genre littéraire en soi. L'écriture du moi n'a même pas besoin d'être publiée pour parvenir à ses fins : la connaissance de soi à soi. L'écriture du moi est un retour écrit sur sa vie pour lui donner un sens et une signification. Ensuite, s'il y a publication, cette écriture du moi peut communiquer un sens de la vie au lecteur, mais a priori, l'écriture du moi sert à faire un retour sur sa propre vie. On verra que pour nos deux auteurs d'écriture du moi, ces visées dont recoupees par d'autres toutes personnelles. En revanche, cette nécessité de se raconter à soi est fort possiblement présente dans les textes de Wojnarowicz et de Frame. Ainsi, à partir de maintenant, on dira, pour désigner les textes, « écriture du moi » ou, plus précisément, « littérature personnelle » – en parlant du médium écrit publié – en se référant toujours à la définition de Gusdorf.

Pour ce qui est des termes « autobiographie », « journal intime » ou « mémoires ». Gusdorf remarque certaines constantes qui caractérisent ces genres. Par contre, les genres sont attribués a posteriori de l'acte d'écriture et de l'édition, donc un simple outil d'analyse pour chercheurs. Dans *Les écritures du moi*, la définition de ces genres se fait surtout à partir du rapport entre le moment d'écriture et l'expérience vécue ainsi que la relative intimité du récit. L'autobiographie est une histoire de vie intime relatée en rétrospective. Les mémoires sont aussi une rétrospective, mais contrairement à l'autobiographie, la vie intime est mise en trame de fond et la vie publique est mise de l'avant. Dans le journal intime, les moments sont relatés au fur et à mesure et peuvent être d'ordre privé et/ou public. Si on se sert de ces trois expressions, ce sera en y attachant la distinction que Gusdorf offre dans *Les écritures du moi* telle qu'on vient de les résumer.

On se servira aussi de l'expression « œuvre à teneur autobiographique ». Cette expression désigne toute œuvre écrite qui s'inspire, de loin ou de près, de la vie de l'auteur. Disons que cette expression s'apparente fortement à l'écriture du moi, mais elle permet aussi de désigner tous les composites de genres où l'on inclurait l'autofiction, par exemple. De plus, cette expression a une fonction, avouons-le, utilitaire, servant de synonyme à « écriture du moi » et « littérature personnelle ». On aura préféré ces

expressions parce qu'elles ne se rapportent pas à un genre littéraire en particulier, mais surtout à un acte d'écriture qui se sert de l'expérience personnelle comme matériel d'écriture. Encore une fois, puisqu'il n'y a pas de genre pur, il faut se donner des expressions plus indulgentes face à l'écriture qui ne fixent pas inutilement une forme d'écriture dans un carcan limitatif. C'est en définitive, la raison majeure pourquoi on a choisi la pensée de Gusdorf sur le sujet, car on estimait que son point de vue était assez inclusif pour englober les formes d'écritures choisies pour ce travail. De plus, sa réflexion sur le sujet est très approfondie et semble avoir un véritable parti pris pour les œuvres du moi en tant que telles et non pas sur une théorie absolutiste. On préfère partir des textes en soi pour élaborer sa pensée plutôt que d'élaborer une pensée pour ensuite tenter de l'encarcaner dans un texte en particulier. Cette approche inductive nous semblait beaucoup plus fructueuse qu'une approche plus arbitraire. On préfère ce modus operandi d'immanence théorique versus une manière de penser qui cherche à prouver une pensée a priori développée à l'aide de textes choisis pour y répondre. Puisque les œuvres de Frame et de Wojnarowicz ont été étudiées de cette manière – en découvrant à même les textes les pensées promues – l'approche de Gusdorf nous semblait la meilleure. Ceci étant la dernière partie de l'ensemble des termes à définir, on dira quelques mots à propos des trois œuvres qui ont été retenues pour le présent travail.

### **Œuvres choisies**

Cette partie sera élaborée en deux temps. Premièrement, on présentera brièvement chacune des trois œuvres principales retenues pour l'analyse dans ce travail. Ensuite, on révélera les raisons pour lesquelles ces textes ont été choisis.

#### **Brève introduction des œuvres et de Frame et Wojnarowicz.**

Premièrement, *The Edge of the Alphabet*<sup>8</sup>, roman de Janet Frame, raconte l'histoire de quatre personnages confrontés au langage. Chacun des personnages, se trouve « à la frontière de l'alphabet », c'est-à-dire qu'ils se doivent de négocier leur position problématique face à l'inscription de soi. Par exemple, Thora Pattern, narrateur principal du roman, est une auteure refermée sur elle-même, son seul moyen de communication est la relation qu'elle entretient avec ses textes, ses personnages. Recluse, esseulée, elle

écrit sans véritable intention de publier ses textes. Le langage qu'elle utilise par le biais de sa plume est considéré comme une dépense inutile puisque la communication ne connaît pas de réel destinataire. Sa relation avec l'écriture est troublante ; les textes qu'elle écrit sont illustrés comme des secrets soufflés à son oreille par les morts (figure illustrant le langage qui anéantit la vie humaine). En outre, les trois autres personnages entretiennent aussi une relation conflictuelle avec le langage. Pat préfère l'utiliser le moins possible pour garder les gens à l'écart. Zoe ne croit pas mériter l'honneur de s'en servir, elle trouve que son langage est inutile, inintéressant. Elle s'enclave dans un monde de silence par timidité, par honte. Toby est incapable d'écrire. Il ne comprend pas comment il se doit d'utiliser le langage pour exprimer ce qu'il entend écrire. Le transfert de l'existence à l'inscription se fait, pour lui, au prix d'un dur labeur ; il n'arrive jamais à « écrire ce qu'il veut dire », à écrire ce qui grouille dans son esprit et qui l'inspire.

Avec *The Edge of the Alphabet*, on explorera majoritairement les thèmes de l'inscription de soi, la perte d'origine dans les textes et la transformation d'événements du réel par l'utilisation du langage.

Le deuxième texte de Janet Frame est *An Autobiography*.<sup>9</sup> C'est une collection des trois tomes de son autobiographie qui ont été publiés, à prime abord, séparément. Les tomes ont pour titre «To the Is-Land », « An Angel at my Table » et « The Envoy from Mirror City ». Le texte relate plusieurs épisodes de la vie de l'auteur. L'histoire commence dans sa tendre jeunesse et se termine au moment où elle assume finalement son rôle en tant qu'auteur (dans sa trentaine). Frame a écrit son autobiographie en vue de raconter sa vie « telle quelle ». En effet, pendant plusieurs années, les critiques et les universitaires qui se penchaient sur les œuvres de fiction de Frame s'acharnaient à retrouver dans ses publications les traces d'épisodes autobiographiques. Janet Frame a donc écrit et publié les trois tomes de son autobiographie pour, enfin, montrer ce qu'avait réellement été sa vie et ainsi mettre fin à la recherche biographique dans ses œuvres de fiction. En revanche, en lisant *An Autobiography*, on reconnaît plusieurs procédés de brouillage entre « autobiographie pure » et mise en fiction. De plus, dans « The Envoy from Mirror City », l'auteure discourt sur son processus personnel de création et d'écriture

fictionnelle (une transformation de l'histoire réelle en histoire fictionnelle par une mutation du sens et de l'apparence).

Avec *An Autobiograpy*, on tentera d'explorer la manière dont on peut transformer l'expérience réelle en histoire et comment il est possible de se servir d'un composite de genre pour interroger à la fois le réel et la fiction.

Finalement, *Close to the Knives, A Memoir of Disintegration*<sup>10</sup> de David Wojnarowicz est une collection de textes que l'auteur a publié en ayant un but tout à fait avoué : changer le visage du discours politique et identitaire aux États-Unis. Il agence plusieurs types de texte, donnant, à la lecture, l'impression de découvrir un diaporama des États-Unis des années 80-90. En effet, Wojnarowicz raconte sa vie, ses rêves et ceux de ses amis en exposant ses idéaux. Par le même biais, il parle de la politique contemporaine, de l'état de la nation, de ses citoyens et des media. Le texte peut avoir un ton doux ou intime, et peut se transformer inopinément en pamphlet ou en cri de rage. Ce texte foncièrement multiforme prend le lecteur à l'intérieur d'un tourbillon de discours duquel il ne sortira pas indemne. Le livre est séduisant à certains moments, informatif à d'autres et parfois même violent, repoussant. Par une panoplie de voix et de genres littéraires, *Close to the Knives* porte le lecteur dans l'imaginaire de son auteur et aussi dans un milieu politique foncièrement difficile. Wojnarowicz encourage le lecteur à joindre son combat, l'œuvre poussant le lecteur à se questionner sur sa représentation du monde occidental et aussi l'encourageant à percevoir ce monde sous un nouveau jour. David Wojnarowicz plaide sa cause tout au long du livre : un changement de paradigme politique et médiatique en plus d'une représentation beaucoup plus variée et clémentine de l'identité américaine.

Avec *Close to the Knives*, on abordera la problématique de l'origine et de la voix narrative ainsi que les effets de lectures encourus par un texte où l'hybridité générique est utilisée à dessein.



### Pourquoi ces textes ?

Premièrement, les œuvres de Frame et de Wojnarowicz ont des points en commun. Leurs trois textes questionnent l'impact de l'inscription de soi ; ce qui veut dire que les trois textes interrogent la manière dont on se représente et la façon dont on se sert du langage pour le faire. Or, si on peut arguer que ce questionnement de l'écriture n'est pas exclusif à ces trois textes (par exemple, *Fictions* de Borges traite de ce sujet), on se doit de remarquer que cette mise en scène est véritablement centrale dans ces trois textes. C'est une de leurs raisons d'être. De plus, parce que ces œuvres font appel à cette problématisation de l'inscription de soi, elles font constamment appel au jugement du lecteur pour qu'il se positionne face à elle. Le lecteur est régulièrement interrogé. Par exemple, à la toute fin de *The Edge of the Alphabet*, Thora Pattern réfléchit sur l'inscription de soi et interroge son lecteur par rapport à sa propre position face au langage. La dernière phrase du roman est en outre une question directement liée à cette problématique et adressée au lecteur : « Should we not be happy ? » (Frame, 1995, p. 303)\*. Cette problématisation de l'inscription de soi est, en outre, accélérée par la mise en scène de problématiques d'écriture postmoderne dont la mort de l'auteur (ce qui inclut la perte d'origine et la mise en jeu du rôle du lecteur) et l'impureté générique (ce qui implique le questionnement de rapport au réel et, encore une fois, la mise en jeu du rôle du lecteur).

Deuxièmement, dans les trois œuvres, la notion d'altérité est très importante. Par exemple, dans *Close to the Knives*, l'écriture du moi sert à se représenter mais aussi pour représenter les autres sous un jour différent. Wojnarowicz décrit sa vie parallèlement à la réalité sociale. Par une dynamique de confrontation des discours, le lecteur est mis à parti pour exposer le clivage entre la représentation extérieure et intérieure de l'individu homosexuel et, plus particulièrement, de l'individu atteint du Sida. En multipliant les échanges entre vie privée et vie publique, l'auteur construit une rhétorique comparative. Autre notion d'altérité, dans l'écriture du moi de Wojnarowicz, on y intègre la représentation identitaire d'autres individus : celle de ses amis et collègues. En joignant sa voix à celle des autres, l'auteur fait un plaidoyer pour la diversité. Dans le cas de *The*

---

\* Cette partie du livre sera plus formellement analysée dans le premier chapitre d'argumentation.

*Edge of the Alphabet*, la notion d'altérité s'illustre aussi par les voix narratives. En effet, c'est à travers la voix d'un autre absolu (le personnage fictif) que l'écriture du moi se met en marche. On montre donc une œuvre du moi qui s'avoue être « contaminée », transformée par la fiction. Finalement, on se rend compte que Wojnarowicz se sert de sa vie pour parler des autres, tandis que Frame se sert d'un autre absolu pour parler d'elle-même. Ce palindrome rhétorique justifie à lui seul qu'on étudie ces deux auteurs parallèlement.

### **Plan de travail**

Le travail qui suit se compose en deux parties.

Dans le premier chapitre, je tenterai de démontrer que Frame et Wojnarowicz utilisent la mort de l'auteur et outrepassent à dessein la limite entre auteur réel et narrateur pour enrichir le texte et libérer l'auteur et le lecteur d'une représentation réductrice de l'identité. Je commencerai par un bref rappel de la notion de la mort de l'auteur chez Barthes<sup>11</sup>. J'expliquerai ensuite les enjeux de la mort de l'auteur dans le cadre d'une œuvre à teneur autobiographique grâce au texte « *Ecce Homo*, Otobiographie de Nietzsche »<sup>12</sup> de Jacques Derrida. Je terminerai mon interrogation théorique en exposant des fonctions de la notion d'auteur par l'étude de la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? »<sup>13</sup> de Michel Foucault. Je procéderai ensuite à l'analyse des écritures du moi de Frame et Wojnarowicz en tenant compte des constats théoriques a priori décrits pour voir s'il est vrai de dire que la mise en scène de la pensée de la mort de l'auteur libère l'auteur et le lecteur d'une représentation réductrice de l'identité.

Dans mon deuxième chapitre, je me propose de démontrer, à travers une analyse théorique et ensuite littéraire des œuvres de Frame et Wojnarowicz, comment leur utilisation de l'hybridité des genres permet une représentation identitaire nomade qui s'avère plus féconde. Nous procéderons à l'argumentation dans le même ordre que dans le premier chapitre, c'est-à-dire : en commençant par la théorie, ensuite l'analyse, pour finir avec la preuve. Les trois textes théoriques qui seront abordés sont *Fiction et diction*<sup>14</sup> de Gérard Genette, *Le pacte autobiographique*<sup>15</sup> de Philippe Lejeune et le chapitre « Écritures du moi et genres littéraires »<sup>16</sup> de Georges Gusdorf. Je tenterai

ensuite de prouver que la mise en scène de l'impureté générique chez Frame et Wojnarowicz engendre une représentation identitaire nomade.

Finalement, dans la conclusion, je tenterai de voir si la question initiale de ce travail peut se vérifier et je reviendrai sur la question d'altérité en tentant de voir si Janet Frame et David Wojnarowicz, grâce à leurs œuvres du moi, sont arrivés à élaborer une autre représentation d'eux-mêmes sur la place publique.

---

<sup>1</sup> JAMESON, Frederic. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, Caroline du Sud, 1991

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur » in *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Collection Points, 1984, pp. 65-69.

<sup>3</sup> JAUSS, Hans Robert. « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Théorie des genres*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, Paris, 1986, pp. 64-65.

<sup>4</sup> MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Le livre de poche, biblio, essais, Paris, 1997.

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, mille plateaux*, Les éditions de minuit, Paris, 1972, p. 469.

<sup>6</sup> MILLER, Nancy K. *Getting Personal : Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, Routledge, New York, 1991, p. 97.

<sup>7</sup> GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1991.

<sup>8</sup> FRAME, Janet. *The Edge of the Alphabet*, George Braziller Inc., New York, 1995 (Première publication : 1962).

<sup>9</sup> FRAME, Janet. *An Autobiography*, George Braziller Inc. , New York, 1991 (Premières publications: Tome 1, 1982 ; Tome 2, 1984 ; Tome 3, 1985).

<sup>10</sup> WOJNAROWICZ, David. *Close to the Knives : a Memoir of Disintegration*, Vintage Books, New York, 1991.

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue, essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1984. et BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1973.

<sup>12</sup> DERRIDA, Jacques. «Ecce Homo, otobiographie de Nietzsche » in LÉVESQUE, Claude et ego, Christie (sous la direction de). *L'oreille de l'autre : Autobiographies, transferts, traductions / textes et débats avec Jacques Derrida*, VLB, Montréal, 1982.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur ? » in *Dits et écrits : 1954 – 1988*, Vol. 1 de 4, Gallimard, Collection bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1994, p. 789.

<sup>14</sup> GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1991.

---

<sup>15</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique, nouvelle édition augmentée*, Éditions du Seuil, collection Points, Paris, 1996.

<sup>16</sup> GUSDORF, Georges. « Écritures du moi et genre littéraire » in *Les écritures du moi*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1991.

## **Chapitre 1 : Écriture du moi et mort de l'auteur**

La problématique de ce chapitre est celle de l'inscription de soi. Le terme « s'inscrire » doit être considéré dans son double sens ; celui de l'écriture de soi, mais aussi celui qui réfère à l'inscription d'une personne dans un club ou dans l'armée. Dans le deuxième cas, on peut suggérer qu'il faille se placer dans le système langagier de la société pour pouvoir en faire partie, pour être visible, que ce soit d'une manière habituelle : papiers d'identification, nom et prénom, sexuation, etc. ou bien d'une manière plus littéraire : récit d'expérience ou tout simplement en *créant* (une œuvre ou sa vie, son entourage social, etc.). L'inscription au club des écritures du moi est, en outre, problématique. L'auteur d'une écriture du moi qui met sa représentation sur la place publique par l'édition donne son texte à lire au monde. Si l'inscription de l'individu dans la société demeure nomade, celle de l'écriture du moi est donnée à voir (à lire) sous une forme textuelle et – plus souvent qu'autrement – définitive. L'histoire est donnée en pâture aux lecteurs qui ne se donneront certainement pas la peine d'appeler l'auteur pour savoir si le texte qu'ils lisent est vraiment celui que l'auteur a écrit. La représentation est désormais ouverte à la libre interprétation.

Ce chapitre sur l'inscription de soi explore le « comment ? » et le « qu'est-ce qui en ressort ? » de l'écriture du moi. Parce que les textes de Frame et Wojnarowicz mettent en scène plusieurs instances d'écriture familières à la pensée postmoderne, il semblait bon d'explorer la mort de l'auteur pour comprendre les enjeux de l'inscription de soi. C'est avec le rempart des propositions de Barthes, Derrida et Foucault sur la mort de l'auteur qu'on tentera d'étudier *Close to the Knives*<sup>1</sup>, *The Edge of the Alphabet*<sup>2</sup> et *An Autobiography*<sup>3</sup>.

La mort de l'auteur est une notion qui a été mise de l'avant par la théorie postmoderne. L'argumentation de la théorie de la mort de l'auteur a été essentiellement créée pour instaurer un renouveau face à la définition de l'auteur qui avait cours lors de la période moderne. Parce que l'art de la modernité a vu naître la primauté du génie créateur, la notion d'auteur a pris une tangente dangereuse. Prenant son paroxysme dans les confins de créations littéraires de plus en plus obtuses et élitistes, l'auteur devenait producteur d'une expression de l'art pour l'art. La critique postmoderne questionne cette

expression. Fervents revendicateurs de l'échange et de la communication, les théoriciens postmodernes – comme Barthes, Derrida et Foucault – tentent de mettre en échec un travail littéraire qui résiste de plus en plus à la relation avec son lectorat. Si, à prime abord, on prend l'expression de la mort de l'auteur au premier degré, celle-ci encourt une réflexion plutôt boiteuse à propos de l'écriture du moi. Évidemment, on ne parle pas de mort réelle de la personne qui écrit.

De plus, la notion de mort de l'auteur questionne l'accès au réel via la représentation (et ce, dans toutes formes de représentation, même dans un cadre autobiographique). Du coup, il est nécessaire d'explorer de près la pensée postmoderne sur le sujet si on veut éclaircir plusieurs questions fondamentales à l'écriture du moi après l'instauration de la pensée postmoderne sur l'auteur\* comme, par exemple : Lorsqu'on choisit l'écriture du moi plutôt que le silence, disparaît-on derrière les mots ? Est-on, en tant qu'individu social, sous la force de la représentation, poussé hors du portrait ?

En premier lieu, explorons l'œuvre *Le bruissement de la langue*<sup>4</sup> de Roland Barthes. Le discours énoncé dans *Le Bruissement de la langue* aborde plusieurs sujets épineux dont la mort de l'auteur, la question du verbe « écrire » comme verbe intransitif, la définition de la grammaire de la lecture, la valorisation des droits du lecteur et l'impossibilité d'accès au réel par le médium écrit. Pour le bien de ce travail, on en retiendra deux : la mort de l'auteur puis la redéfinition du verbe « écrire ».

Le chapitre « La mort de l'auteur » du *Bruissement de langue* permet à Barthes de revoir la notion d'auteur. Son approche linguistique lui permet de mettre de l'avant, une distance relative entre texte et auteur. Il nous conduit à réfléchir sur notre manière de lire et surtout de percevoir l'auteur comme figure équivalente à la personne tangible qui signe le texte. On propose donc de dissocier l'auteur comme personne sociale qui écrit de la voix qui porte le texte. Barthes propose ainsi que « le langage connaît un «sujet », non une «personne » » (Barthes, 1984, p.66).

---

\* En ce qui concerne Janet Frame et David Wojnarowicz, on doit, du moins assumer que ce genre de pensée flottait dans l'air de création de leur époque.

Deux constats face au rôle et à la place de l'auteur par rapport à son texte porte Barthes à offrir une nouvelle définition de l'auteur en échange de celle qui prévaut à son époque. Premièrement, suivant historiquement la modification de la figure de l'individu et de l'auteur, Barthes avance que le moment moderne est celui qui voit naître une nouvelle illustration emblématique de l'auteur. On écrit :

L'*auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la « personne » de l'auteur (Barthes, 1984, p. 64).

Ainsi, Barthes signifie l'influence d'une certaine exaltation de l'individu issue d'un mouvement historique prenant son paroxysme avec la pensée positiviste qui motive ce changement de définition de l'auteur. Depuis lors, l'auteur serait devenu narrateur absolu, portant à lui seul le texte. Par conjoncture historique, l'importance donnée à l'individu aurait, en parallèle, transféré la responsabilité de narration à l'auteur. La situation laisse perplexe. On se doit, du moins, de prendre conscience qu'une représentation textuelle peut porter plusieurs voix à la fois. Par conséquent, l'auteur ne peut pas être le seul à parler.

Deuxièmement, Barthes remarque que cette importance nouvelle portée à « l'Auteur »<sup>\*</sup> par le biais de l'exaltation de l'individu porte à croire que le créateur devient « géniteur ». La situation dans laquelle l'Auteur prend une place prépondérante face à l'écriture et à la narration semble motiver cette croyance :

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre et vit pour lui ; il est avec son oeuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. (Barthes, 1984, p.66)

Ici, l'Auteur entretient avec son texte une relation d'écriture, à toute fin pratique, « parentale ». Cette relation, ne présupposant aucun rapport patent avec un public

---

<sup>\*</sup> Ici, Barthes choisit la majuscule pour signifier l'importance donnée à l'auteur moderne : figure emblématique portant la voix du texte.



potentiel, laisse entendre un environnement de création qui paraît fermé sur lui-même. Cette relation intime de l'auteur face à son texte devient un échange quasi exclusif. L'Auteur en vient à écrire pour nourrir son texte et force est de constater que l'écriture ne vise plus vraiment à nourrir un échange avec un lecteur potentiel. Un passage du livre *Le plaisir du texte*<sup>5</sup>, autre document de Barthes, illustre plutôt bien la critique postmoderne envers la négligence de l'échange entre écriture et lecture :

La modernité fait un effort incessant pour déborder l'échange : elle veut résister au marché des œuvres (en s'excluant de la communication de masse), au signe (par l'exemption du sens, par la folie), à la bonne sexualité (par la perversion, qui soustrait à la jouissance à la finalité de la reproduction). (Barthes, 1973, p. 35)

Sans toutefois faire allusion directement à la figure d'Auteur, Barthes critique ici un certain mode de fonctionnement de la création et de l'édition qui a cours dans le contexte moderne. Par un désir de faire autrement, la modernité semble mettre un cran d'arrêt à l'échange textuel « normal » c'est-à-dire qu'en persévérant à entretenir une relation intime voire exclusive avec son texte, l'Auteur néglige son destinataire et n'y porte plus attention du tout. En réalité, même si l'exploration du langage et de l'expression de soi peut produire un texte intéressant, s'il n'y a pas d'intention d'écrire pour un lecteur potentiel, on coupe tout dialogue écriture / lecture possible. Ainsi, « en s'excluant de la communication de masse », l'Auteur ne s'adresse plus qu'à son livre, ce qui reviendrait essentiellement à parler dans le vide.

C'est justement la pensée qui émane du chapitre «Écrire, verbe intransitif ? » du *Bruissement de la langue*. Barthes y condamne la transformation du terme écrire de verbe transitif à l'intransitif :

Il serait intéressant de savoir à quel moment on s'est mis à employer le verbe *écrire* d'une façon intransitive, l'écrivain n'étant plus celui qui écrit quelque chose, mais celui qui écrit, absolument : ce passage est certainement le signe d'un changement important de mentalité. (Barthes, 1984, p. 28)

Ce « changement de mentalité » doit inclure la perception de l'auteur. Enclavé dans un rapport parental face à son texte, l'Auteur n'écrit plus quelque chose pour quelqu'un. Sans lecteur et sans intention de transmettre une idée à quelqu'un, le texte qui en découle a-t-il une utilité, du moins pour son auteur ? Voyons ce que Barthes en tire :

Et pourtant, rien à faire : l'échange récupère tout, en acclimatant ce qui semble le nier : il saisit le texte, le met dans le circuit des dépenses inutiles mais légales : le voilà de nouveau placé dans une économie collective (fût-elle seulement

psychologique) : c'est l'inutilité même du texte qui est utile, à titre de potlatch. (Barthes, 1973, p. 35)

Ainsi, le texte sans lecteur devient un don au circuit des œuvres – inutile, soit – mais tout de même présent. Du coup, on comprend que l'écriture ne peut pas se soustraire à l'échange, même si le texte n'aboutit pas à son destinataire. On écrira toujours *quelque chose* pour *quelqu'un*, que l'intention y soit ou pas chez l'auteur.

Du fait, force est de constater que l'auteur n'écrit pas absolument, il écrit toujours un texte qui présuppose un destinataire. De plus, on doute fortement que ce soit l'auteur qui porte la narration. À partir du moment où l'on réalise que cette perception moderne de l'auteur est lacunaire, on se doit d'en donner une nouvelle définition. Barthes avance que l'écriture se doit aussi d'être perçue autrement:

Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. [...] Sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine. (Barthes, 1984, p.66)

Du coup, la relation entre texte et auteur perd inévitablement de son importance.

Détaché de sa responsabilité parentale face à son texte, l'auteur change de rôle. Le patent non-sens causé par l'adéquation entre auteur et narrateur se résout. Barthes éclaire cette confusion. En définissant le rôle du narrateur et celui de l'auteur par le biais de la linguistique, il propose, du coup, une manière plus adroite de percevoir un texte :

[L]a linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un «sujet», non une «personne», et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire «tenir» le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. (Barthes, 1984, p. 66)

On notera ici que Barthes ne propose pas la destruction de la figure de l'auteur (être-vivant-écrivain) mais bien celle de l'Auteur (emblème parentale qui porterait la responsabilité de la narration). Ainsi, l'auteur ne porte plus la voix de son texte, c'est le

sujet du texte qui reprend ce rôle. D'une certaine manière, on retire la voix de l'auteur des propos de son texte.

Par cette remise en place des rôles d'auteur et de sujet, Barthes encourage donc une lecture qui ne s'évertue plus à se poser des questions, en soi, peu fécondes telles que : Que voulait nous dire l'auteur ? Pourquoi décide-t-il de dire, d'écrire ceci ou cela ? Depuis lors, le lecteur adhérant au type d'analyse proposé par la théorie de la mort de l'Auteur préfère se pencher sur ce que le texte lui dit plutôt que de se concentrer sur l'intention de l'auteur. Parce que la lecture ne se rapporte pas à l'auteur comme référence, mais bien au texte lui-même, le travail analytique reste dans les confins du medium. Le décodage devient un travail de recherche de référence textuelle : polysémie d'un même texte, ses rapports d'influence, par exemple.

Jusqu'ici, la proposition barthésienne de mettre la figure de l'Auteur à l'écart est vraisemblablement utile à la lecture et à l'analyse. La production et le décodage sont les deux pôles de la communication textuelle, pour Barthes, ainsi, si l'on parle de la mort de l'auteur, par écho, on parle également de celle du lecteur. Évidemment, nous ne verrons pas la disparition de l'auteur ou du lecteur en tant que tel, mais bien celle d'un modus operandi d'écriture et de lecture suranné. Il arrive qu'en art, le cours de l'expression finit par s'empêtrer dans ses normes et il est nécessaire qu'il y ait une voix – comme, par exemple, celle de la pensée barthésienne – pour ébranler les paradigmes poussiéreux. En réalité, *Le bruissement de la langue* tente, entre autres, de convaincre le lecteur d'outrepasser l'appât de la recherche anecdotique et biographique dans une œuvre. En défaisant l'analyste de cette manie, on ouvre plusieurs chemins d'interprétations qui mènent à une perception de l'œuvre étudiée qui multiplie les points de vue plutôt que de les restreindre. On peut ainsi réinstaurer l'échange lecture-écriture dans la critique et l'analyse.

Dans le chapitre « Sur la lecture » du *Bruissement de la langue*, on discourt justement du désir fondamental à la lecture : celui d'écrire à son tour. Il est écrit :

[L]a lecture est véritablement une production : non plus d'images intérieures, de projections, de fantasmes, mais, à la lettre, de *travail* : le produit (consommé) est

retourné en production, en promesse, en désir de production, et la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini. (Barthes, 1984, p. 45, 46)

En lisant les textes, on se doit de faire appel à son désir d'écrire, du moins, il y a une invitation à une interprétation constante et à une révision des codes de lecture classique. Reconquérir son désir d'écrire en tant que lecteur est en soi une expérience intéressante. À quoi bon tenter de percer le mystère de l'intention ? Pis encore, si le mystère est mis à jour, ce dernier nous donne-t-il une perspective de lecture plus féconde ? Le désir d'écrire vient d'une lecture consciente de son pouvoir créatif – qui prend souvent une forme interprétative de l'œuvre en coïncidence avec sa lecture. C'est en étant, d'une manière ou d'une autre, déconcentré dans sa lecture que la création s'opère. Cette suggestion de lecture colle directement au genre de travail que je souhaite encourager face aux oeuvres de Frame et Wojnarowicz.

La lecture autobiographique «classique » encourage la lecture passive (lire sans écrire, sans questionner). Parce que ce genre d'œuvre prend, la majeure partie du temps, la forme d'une énumération de faits vécus, on se sent souvent en confiance et l'on se laisse porter par la voix lointaine d'une figure (l'Auteur) qu'on présuppose réelle. Ne serait-il pas curieux que la forme autobiographique ait un code de lecture différent, particulier ? Si tel est le cas, il faudrait, du moins, justifier cette entorse. De croire que la narration autobiographique fasse appel à une personne *plus* tangible ou *plus* vraie que dans le cas de n'importe quel autre type de discours serait naïf. Ce serait de conserver un certain espoir que la narration pourrait être portée par l'Auteur.

Par contre, il reste ici une question en soi plutôt importante. Si, en tenant compte de la mort de l'auteur, on peut assumer que le verbe « écrire », redevenu transitif, accepterait les formes : « Je m'écris » ou bien « J'écris ma vie » ; ce ne semble pas être de l'opinion de Barthes que ces formes soient acceptables. Quoique la chose ne soit pas énoncée clairement, une affirmation comme « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. » (Barthes, 1984, p.63) nous porte à croire que la théorie barthésienne ne soutienne pas la forme autobiographique.

Évidemment, nous sommes prêts à croire que la narration autobiographique ne porte pas la voix de l'auteur – si ce n'est que par la conscience que notre propre lecture transforme le texte par désir d'écrire du lecteur – mais il est tout de même radical de dire que l'écriture est le lieu « où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit ». Chez Wojnarowicz et Frame, la représentation identitaire couvre l'ensemble de leur oeuvre. On peut assurément accepter qu'elle est fragmentaire voire modifiée, mais reste-t-il qu'elle est présente.

D'ailleurs, en réfutant une proposition du « je m'écris », peut-on véritablement accepter une définition de l'écriture du moi telle que proposée par Gusdorf ? Barthes amorce une réflexion qui encourage le lecteur à faire une scission entre l'auteur (être-vivant-écrivain) et le sujet que connaît l'écriture. Si la proposition réussit à pousser l'analyste hors d'un propos anecdotique d'intentions et à rechercher une compréhension dans les confins de l'écriture même, la prémisse semble inadéquate pour étudier les écritures du moi. Faisant automatiquement référence à la vie de leur auteur, les écritures du moi entretiennent une relation problématique avec leur sujet dans un contexte de lecture postmoderne (où l'on tient compte de la mort de l'auteur). La question mérite d'être explorée. Si dans le *Bruissement de la langue*, on n'y fait pas clairement référence, d'autres textes s'y sont consacrés. Par exemple, Jacques Derrida, en explorant l'œuvre *Ecce Homo* de Nietzsche grâce à son essai « *Ecce Homo*, Otobiographie de Nietzsche »<sup>6</sup> tente d'expliquer l'impact de la mort de l'auteur dans un contexte autobiographique.

Derrida trouve une manière d'éclaircir la confusion entre auteur et être-vivant-écrivain dans une perspective où on lirait un texte à teneur autobiographique. Si, à prime abord, on peut se demander si cette césure est véritablement nécessaire, j'aimerais ici préciser que la confusion entre auteur et être-vivant-écrivain porte souvent l'analyste vers une recherche d'intention, d'un « vouloir-dire » univoque plutôt que vers une compréhension du texte beaucoup plus intéressante – thèse philosophique et politique chez Nietzsche, critique politique et sociale chez Wojnarowicz, perspective sur l'écriture par rapport à l'existence intime chez Frame, par exemple. Derrida, en fait d'ailleurs état dans son étude sur *Ecce Homo*. On écrit :

Nous n'avons pas, je crois, à décider. Une décision interprétative n'a pas à trancher entre deux vouloir-dire, entre deux contenus politiques. Les interprétations ne seront pas des lectures herméneutiques ou exégétiques mais des interventions politiques dans la réécriture politique du texte et de sa destination. (Derrida, 1982, p. 48)

Cette perspective de lecture préférant l'analyse polysémique à celle de l'exégèse exposée chez Derrida rappelle le plan de travail de lecture proposé chez Barthes : Ouvrir toutes les possibilités d'analyse plutôt que de les restreindre. De plus, on reconnaît une autre convergence entre les deux propositions théorique : le lecteur devient actif, il met à profit son désir d'écriture pour analyser le texte. Choisisant d'explorer le texte en profondeur plutôt que de rester à la surface du « vouloir-dire » univoque, le lecteur explore l'ensemble des possibilités. Derrida en arrive à cette proposition ayant passé en revue les possibilités d'analyse d'*Ecce Homo* de Nietzsche. Maintenant que nous savons pourquoi la mort de l'auteur peut être utile à la lecture des écritures du moi, voyons comment Derrida se rend à ce plan d'analyse fort utile à l'étude des textes de Wojnarowicz et Frame.

Premièrement, Derrida explicite le genre de lecture que les textes de Nietzsche semblent encourager :

[L]e nom de Nietzsche est peut-être aujourd'hui, pour nous, en Occident, le nom de celui qui fut le seul [...] à traiter de la philosophie et de la vie, de la science et de la philosophie de la vie *avec son nom, en son nom*. Le seul peut-être à y avoir mis en jeu son nom – *ses noms* – et ses biographies. Avec presque tous les risques que cela comporte : pour «lui», pour «eux», pour ses vies, ses noms et leur avenir politique singulièrement de ce qu'il a laissé signer. Comment ne pas en tenir compte quand on le lit ? On ne lit qu'à en tenir compte. (Derrida, 1982, p. 18)

Derrida expose dans ce passage comment l'individu social tangible est impliqué quasi automatiquement dans la lecture d'une œuvre à teneur autobiographique. Effectivement, cette dernière ne peut pratiquement pas briser ce lien. Si l'auteur écrit « *en son nom* », comme chez Nietzsche, Frame ou Wojnarowicz, on a beau préconiser une lecture qui dissocie auteur et sujet, la figure de l'auteur semble toujours revenir à l'esprit. Effectivement, « on ne lit qu'à en tenir compte » c'est-à-dire que la figure de l'auteur persiste dans l'esprit du lecteur. L'auteur qui parle « *en son nom* » dans un texte vient prendre place dans la figure du sujet qui porte le texte. Bien que la lecture qui tient compte de la mort de l'auteur tend à séparer ces deux instances, dans l'écriture du moi,

la concordance est pratiquement inévitable, qu'on le veuille ou non. Est-il, en revanche, possible d'opérer une césure significative entre la figure d'auteur intérieure et celle qui est extérieure à une représentation autobiographique ? Derrida, propose une issue théorique à cette question. C'est le contrat autobiographique que signe le lecteur avec l'auteur dans l'écriture du moi qui met en marche la polysémie. Derrida affirme :

[L]a signature ne sera effective, performée, performante, non pas au moment où apparemment elle a lieu, mais plus tard, quand des oreilles auront pu percevoir le message. C'est du côté des destinataires en quelque sorte, du ou de la destinataire, qui aura lieu dans l'oreille assez fine pour entendre mon nom, par exemple, ma signature, ce avec quoi je signe, que la signature aura lieu. D'après la logique que j'ai essayé de reconstituer [...] la signature de Nietzsche n'a pas lieu au moment où il écrit, et il le dit clairement, elle aura lieu posthumément selon le crédit infini qu'il s'est ouvert, quand l'autre viendra signer avec lui, faire alliance avec lui, et pour cela, l'entendre. Et pour l'entendre, il faudra avoir l'oreille fine. Autrement dit c'est l'oreille de l'autre qui signe [...]. C'est l'oreille de l'autre qui me dit, moi, et qui constitue l'*autos* de mon autobiographie. C'est quand l'autre, beaucoup plus tard, aura perçu avec une oreille assez fine ce que je lui aurai destiné, que ma signature aura lieu. (Derrida, 1982, p. 71)

Derrida nous offre, dans cet extrait, une relation toute particulière à entretenir, à titre de lecteur, avec l'auteur autobiographique. Premièrement, le lecteur concrétise le contrat autobiographique lorsqu'il fait son travail : lire. Ainsi, le contrat autobiographique ne tient pas seulement à l'écriture. L'auteur propose son écriture du moi, il présente son texte, il signe. À partir du moment où le texte est donné à lire, c'est la responsabilité du lecteur d'honorer le contrat. Comme Nietzsche, l'auteur autobiographique s'ouvre un crédit qui sera reçu par le lecteur. Ce contrat autobiographique a ses contingences. En effet, Derrida précise que le contrat fonctionne seulement si le lecteur a « l'oreille fine ». Reste-t-il à comprendre ce que Derrida entend par « oreille fine ». D'autant plus que la figure de l'oreille est prépondérante dans l'analyse de l'auteur autobiographique de Derrida. Le titre propose une nouvelle orthographe du terme « autobiographie », on dit « otobiographie ». Pour Derrida, avoir l'oreille fine c'est lire avec discernement. L'oreille humaine (celle du citoyen et *surtout* celle du critique), chez Derrida, a un choix à faire :

Le chien hypocrite\* vous parle à l'oreille à travers ses appareils scolaires qui sont des machines acoustiques ou acroamatiques. Vos oreilles grandissent, vous devenez des « oreillards » lorsque, au lieu d'écouter, d'obéir avec de petites oreilles au meilleur maître et au meilleur des guides, vous vous croyez libres et autonomes selon l'État, lorsque vous lui ouvrez de grands pavillons sans savoir qu'il est arraisonné par les forces réactives et dégénérées. Devenus tout ouïe pour ce chien de phonographe, vous vous transformez en poste récepteur à haute fidélité, et l'oreille, la vôtre qui est aussi celle de l'autre, se met à occuper dans votre corps celui de l'« estropié à rebours » (umgekehrten Krüppels). (Derrida, 1982, p. 51)

Dans le cas de Nietzsche, sa parole politique et sa parole philosophique se doivent d'être perçues avec des oreilles fines, avec discernement. L'oreille fine est aussi celle qui pense, qui n'écoute pas le discours comme science infuse mais comme proposition à considérer. L'oreille fine est aussi celle qui sait faire le discernement entre le nom d'auteur qui supporte le texte et l'être-vivant-écrivain. La signature autobiographique, comme tout autre texte se doit, de la part du lecteur, d'être perçue comme un double. En effet, l'auteur s'ouvre un crédit infini, forme une proposition. Le lecteur, par la suite, lit un *texte* qui, comme le formulait Barthes, ne réfère jamais à une personne, « le langage connaît un «sujet», non une «personne», et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire «tenir» le langage » (Barthes, 1984, p. 66). Ainsi, le lecteur ne doit pas de se référer à l'auteur dans sa lecture (sa compréhension, son analyse, sa réécriture) mais bien au texte en soi. Car c'est la lecture de Derrida qui dégage Nietzsche de sa représentation textuelle et, du même coup, tout auteur autobiographique. On stipule :

La signature de l'autobiographie s'écrit de ce pas. Elle reste un crédit ouvert sur l'éternité et ne renvoie à l'un des deux *je*, contractants sans nom, que selon l'anneau de l'éternel retour. Cela n'empêche pas, le permet au contraire, que celui qui dit «je suis le midi en plein été (*Pourquoi je suis si sage*) dise aussi «je suis un double» : et donc je ne me confonds pas, pas encore avec mon œuvre. (Derrida, 1982, p. 33)

Ainsi, c'est par la duplicité de la figure d'auteur qu'on peut permettre la mort de l'auteur et l'ultime disparition signifiante de l'être-vivant-écrivain dans le texte. C'est une lecture qui tient compte du double de la figure de l'auteur – signature / être-vivant-écrivain – et ce surtout dans le cas d'une lecture autobiographique, que l'on arrive à libérer le dernier

---

\* Derrida fait ici référence à l'État. Dans son texte il parle d'un état qui fait croire que sa parole est infuse, indiscutable – ce qui ne va pas sans rappeler la critique de l'état américain dans *Close to the Knives* qui fera l'objet d'une analyse en fin de ce chapitre.



– celui qui existe à *l'extérieur* du texte, de l'œuvre, étranger à eux – du premier. Encore une fois, la théorie postmoderne tente de faire la part des choses et encourager une lecture libérée. En se défaisant de la figure tangible de l'auteur, on se permet, en tant que lecteur, une compréhension personnelle du texte – qui sera à justifier en appelant au texte et non pas à l'intention de l'auteur.

Ainsi, le *je m'écris* de l'écriture du moi est effectivement impossible en ce qui concerne le pan du réel, en passant au niveau de la représentation, il se rétablit. En dissociant l'être humain auteur de son prête-nom, de sa signature sur un objet textuel, Derrida fait enfin la différence entre une personne issue de la vraie vie et l'objet servant d'alter ego à cette personne : son nom en tant qu'auteur. C'est en mettant au jour ce clivage que Derrida met en marche ce prête-nom que l'auteur autobiographique utilise pour raconter son histoire, celle qui fait figure comme récit de sa vie.

Derrida insiste également sur le fait que tout texte est posthume, testamentaire, ce dernier fait toujours un retour éternel vers un passé qui sera toujours mort, toujours « fixé derrière », antécédent. La fiction de l'écriture du moi est sa forme testamentaire, son histoire laissée derrière la mort du nom d'auteur. Donc, si je lis une autobiographie et la considère comme la vraie vie, j'ai de bien trop grandes oreilles. Cette affirmation confirme donc l'inévitable mort de l'auteur, celle qui fait mourir l'auteur en fixant son discours par le texte définitif. Par contre, grâce à la figure du prête-nom, ce n'est que cette signature qui meurt pour la possibilité d'être lue. Ainsi, en avouant ce travail de dissociation, l'autobiographie prend forme à partir de ce contrat qui se concrétise dans la lecture. La représentation identitaire est fixée à l'intérieur de la figure du nom d'auteur et se détache de la figure tangible de celui qui écrit. On dissocie l'écriture du moi d'un être exclusif et permet une représentation qui tend vers des représentations identitaires collectives et surtout polysémiques.

Par conséquent, c'est la signature de l'autobiographie qui supporte le texte et elle meurt à la fin de la dernière page. Toute autobiographie pourrait finir ainsi : «... et alors, je suis mort ». Textuellement parlant, c'est effectivement ce qui arrive. L'histoire ne va pas

au-delà des pages d'un codex. La personne tangible qui l'a écrite, l'auteur comme existence, lui, peut continuer à vivre. En même temps, cette œuvre n'a pas de voix pour répondre et dire qui a raison, quoique ce ne soit pas nécessaire. Ainsi, si l'on se fie à Derrida, personne ne peut se tourner vers les auteurs pour avoir des éclaircissements. D'ailleurs, ceux-ci, contrairement aux prête-noms, finissent par mourir «pour vrai », et ne diront assurément rien de plus. Les œuvres aussi, une fois qu'on cesse de les lire, s'arrêtent de «parler ». Les interprétations que nous avons, en tant que lecteurs ne sont que l'expression de nos désirs d'écriture barthésiens.

Poursuivant la réflexion, lors de sa conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? » publiée dans *Dits et écrits*<sup>7</sup>, Foucault, quoiqu'il affirme que sa pensée est tentative, soulève plusieurs illustrations qu'on peut rattacher à la figure du nom d'auteur qui nous semble ici indispensable pour identifier l'auteur autobiographique face au concept de la mort de l'auteur. Foucault active le nom de l'auteur pour remplacer la personne qui écrit. Ce dernier, comme Barthes et Derrida, soutient le fait qu'il y a une césure à faire. Sans utiliser les mêmes termes dont se servent les deux premiers, il soutient un raisonnement similaire. Foucault propose que, même s'ils ont le même patronyme, l'auteur intérieur et l'auteur extérieur au discours ne sont pas les mêmes figures. En outre, le nom d'auteur intérieur au discours connaît des *fonctions*<sup>\*</sup>, non pas une existence tangible. Voyons ce qu'on avance :

[L]e nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise. Il manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société. (Foucault, 1994, p.798)

On perçoit donc que chez Foucault, le nom d'auteur est une instance qui parcourt les limites du discours : il n'y est pas vraiment intérieur ( comme on l'a compris, on

---

\* Ici on inclue toute instance d'auteur qu'elle soit autobiographique ou autre

parlerais ici de sujet) ni extérieur. Le nom d'auteur est une fonction dans l'ordre du discours. Il sert à faire la classification, à l'analyse. On lui attribue l'œuvre complète. On se sert de son nom pour explorer un ensemble de « vouloir-dire ». Quoi qu'il en soit, Foucault prend position dans le même camp que Barthes et Derrida : la césure des instances d'autorat. Par contre, Foucault exprime si clairement ce qui se passe entre la condition d'existence et le moment de l'écriture du moi qu'on arrive finalement à comprendre que toute cette confusion est causée par le fait qu'on oublie qu'il y a *représentation*. Ce rappel si simple semble rendre l'ensemble des propositions parfaitement justifiées et claires. Foucault énonce :

[C]e rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant ; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivant déroute tous les signes de son individualité particulière ; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence, il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture. Tout cela est connu ; et il y a beau temps que la critique et la philosophie ont pris acte de cette disparition ou de cette mort de l'auteur. (Foucault, 1994, p.793)

Foucault clôture assez bien, par ce passage, le parcours théorique que je propose au sujet de la mort de l'auteur, englobant ici la perspective de lecture qui est de rigueur lorsqu'on parle d'une lecture postmoderne de l'écriture du moi. En effet, le lot de transformations qu'encourt la représentation identitaire de l'écriture du moi force l'analyste à prendre conscience que le sujet autobiographique ne fait plus appel à l'auteur en tant qu'être vivant social. Ramenant à une fiction du passé – sans oublier les modifications et réductions de rigueur – l'écriture du moi ne fait plus qu'appel au monde de la représentation et non plus au monde réel.

Il semblerait bien que la réalité se soit divorcée du discours très récemment dans l'histoire de la philosophie. Fredric Jameson illustre très bien ce phénomène dans son livre *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*<sup>8</sup>. Il écrit :

For better or for worse, art does not seem in our society to offer any direct access to reality, any possibility of unmediated representation or what used to be called realism. For us today, it is generally the case that what looks like realism turns out at best to offer unmediated access only to what we think about reality, to our images and ideological stereotypes about it. [...] It needs to be labeled as such and as «Jamesian» point of view: only in the population explosion of the postmodern there have come to be too many of these private worldviews,

personal styles, or points of view for anyone to take them seriously, as was done in the modern period. (Jameson, 1991, pp. 150-151)

Si avant la surenchère de représentations du réel, on pouvait toujours croire à un certain accès à celui-ci par la représentation, l'époque de la postmodernité en a trop vu (lu ou entendu) pour toujours croire à un rapport étroit entre réel et représentation.

Maintenant que les propositions théoriques à propos de la mort de l'auteur confrontée à l'écriture du moi sont mises sur la table, il est maintenant plus facile de répondre aux questions que j'ai introduites au début de ce chapitre. Revoyons-les : Lorsqu'on choisit l'écriture du moi plutôt que le silence, disparaît-on derrière les mots ? Est-on, en tant qu'individu social, sous la force de la représentation, poussé hors du portrait ?

Il nous apparaît maintenant évident que l'écriture du moi pousse l'individu social à l'extérieur du portrait. En effet, parce que l'écriture fait appel à un sujet et non pas à une personne, la personne tangible n'existe plus dans le texte. C'est le *travail* de lecture et la fonction d'auteur qui prennent la place prépondérante de l'exercice autobiographique. La personne tangible ne devient plus qu'une vague inspiration d'écriture et, dès que la représentation identitaire s'opère, on ne pense plus à l'origine (que ce soit elle qui l'écrit ou pas ne devrait pas influencer sur l'effet de lecture), on parle d'un sujet de texte. Si ceci semble faire échouer le but d'une écriture du moi, il n'en est rien. Certainement, la lecture d'un texte à teneur autobiographique a une valeur nouvelle. Du fait, la représentation peut faire appel à une critique politique, sociale et, même, littéraire en soi fort féconde. Du moment où on ne fait plus référence à une personne réelle, la multiplicité des « vouloir-dire » porte le lecteur à tirer beaucoup plus du texte qu'une simple anecdote biographique – on ne saurait attendre moins d'une écriture du moi qui vaille la peine qu'on y réfléchisse et qu'on l'analyse. C'est ce qu'on tentera de faire.

Dans l'œuvre de Janet Frame, l'écriture peut pratiquement être considérée comme un personnage récurrent à travers ses textes. En lisant *The Edge of the Alphabet*, on remarque que l'inscription est le moteur principal de la narration. Le titre du roman se justifie tout au long de la lecture. De fait, le récit du livre propose l'histoire de quatre personnages qui s'inscrivent de manière problématique ou lacunaire dans le paysage

discursif. Ils sont justement sur la frontière de l'alphabet, c'est-à-dire, placés entre la vie baignant dans un magma sans signification du continuum espace-temps et la mort du sujet de la représentation.

L'anecdote du roman met en scène trois personnages « actifs » et un narrateur. Premièrement, il y a Toby Withers. C'est un homme qui, depuis son enfance, souffre d'épilepsie ce qui a grandement affecté ses fonctions intellectuelles. On vient à sa rencontre lorsqu'il a atteint l'âge adulte. Il part en voyage de la Nouvelle-Zélande vers l'Angleterre avec, dans ses bagages, l'ambition d'écrire un livre, «The Lost Tribe », basé sur une histoire qu'il a écrite étant petit. Malheureusement, Toby est placé devant un obstacle insurmontable : il ne peut pas écrire. Son analphabétisme en est un des plus étranges. Toby ne peut pas soumettre les mots à une écriture concrète, car ces derniers sont trop vivants, incontrôlables dans sa tête. Bref, Toby a une âme littéraire sans toutefois le pouvoir de maîtriser l'écriture.

Il y a également Zoe Bryce, institutrice de profession, qui a quitté sa vocation parce qu'elle se refuse le luxe de l'écriture inhérente à l'enseignement. Zoe n'est pas mariée, elle n'a pas d'ami et n'a pas connu l'amour romantique. Le seul baiser qu'elle a reçu est anonyme, seul le lecteur en sera le témoin. Par contre, cette rencontre est sans conséquence : un marin aviné l'a embrassée dans le noir sans, a priori, lui parler ni même chercher à la rencontrer ensuite. C'était un baiser sans histoire et sans reconnaissance. Parvenant à une constatation désolante d'une vie mal remplie, Zoe considère qu'à l'âge qu'elle a, rien ne va changer. Elle perd espoir d'un avenir meilleur. Elle ne laisse aucune trace sur personne et se refuse tout type d'inscription (écrit ou social).

Il y a aussi Pat Keenan qui vit sa vie au jour le jour. Il a un travail stable, il vit seul, a des amis mais aucuns avec lesquels il entretient de relations proches ; ce sont plutôt des contacts, des connaissances. Le seul désir de Pat est de se glisser dans la société sans avoir à s'engager intimement. Il veut une vie fonctionnelle mais sans tribulations, sans affect. Une vie de page blanche.

Finalement, il y a un personnage mis en parallèle à l'histoire des trois premiers : Thora Pattern. Cette dernière, portant la voix de la narration et prenant le rôle de l'auteur à l'intérieur du texte est probablement celle qui expose le plus clairement la problématique de l'inscription dans ce roman. Elle raconte l'histoire des trois autres personnages, mais elle parle aussi de sa vie d'auteur. C'est une femme vieillissante et solitaire qui parle à ses personnages à défaut de parler à quelqu'un. Son écriture est testamentaire, elle ose espérer qu'on la lira un jour, mais rien n'est moins certain.

À l'intérieur de cet ouvrage, on oscille entre deux types de concrétisation fictionnelle du concept de la mort de l'auteur. D'un côté, le monde de l'alphabet, du mot, est représenté comme un versant glissant qui aboutit directement dans la mort, la fixité et la putréfaction. De l'autre, on assiste à la disparition totale de l'individu dans l'absence du discours permettant la consolidation de l'identité et de l'existence sociale.

Textuellement, on illustre justement la frontière de l'alphabet comme la fine ligne qui sépare l'écriture signifiante quoique morbide et l'écriture vivante mais vide et insignifiante :

Now I, Thora Pattern (who lives on the edge of the alphabet where words like plants either grow poisonous tall and hollow about the rusted knives and empty drums of meaning, or, like people exposed to a deathly weather, shed their fleshy confusion and show luminous, knitted with force and permanence), now I walk day and night among the leavings of people, places and moments. Here the dead (my goldsmiths) keep cropping up like daisies with their floral backmail. (Frame, 1995, p. 3)

Les images prépondérantes du roman qui se réfèrent au langage sont celles de la mort, de la décomposition, des ordures humaines. Par contre, la thèse du roman n'est pas vraiment négative. On semble suggérer que l'humain qui s'inscrit habilement est celui qui sait « cueillir » les dépouilles, celui qui sait faire son deuil et ramasser les ordures humaines pour les rendre signifiantes. Cette polarisation des enjeux de l'écriture du moi à l'intérieur de la fiction de *The Edge of the Alphabet* est en soi fort intéressante. Parce que le roman ne fait pas formellement appel à une intellectualisation théorique, mais bien fictionnelle et interprétative des enjeux de la mort de l'auteur, on reconnaît plusieurs concepts instaurés par Barthes, Derrida et Foucault, mais ceux-ci prennent une tangente à la fois poétique et polysémique.

Par exemple, le roman s'amorce, dès la première page, comme un livre qui parle de l'écriture. Le premier personnage présenté dans ce roman est Thora Pattern, écrivaine.

La page première du roman porte cette notice :

The following manuscript was found among the papers of Thora Pattern after her death, and submitted to the publishers by Peter Heron, Hire-Purchase Salesman. (Frame, 1995, p. 1)

La prémisses du livre se présente *telle quelle* comme un écrit posthume. Ainsi, une lecture portée par la théorie de la mort de l'auteur a la possibilité de s'activer dès les premières phrases du roman. De plus, la fiction de *The Edge of the Alphabet* se joue déjà d'une confusion entre auteur intérieur et extérieur à l'énonciation. En effet, dès les premiers instants, la narration est portée par un double de Janet Frame : Thora Pattern. Dans le roman, c'est elle qui portera la narration. Le lecteur peut déjà reconnaître une ressemblance avec les théories de la mort de l'auteur de Barthes, Derrida et Foucault.

Qui plus est, à plusieurs reprises, on fait des analogies entre le mot et une sorte de force qui pousse l'existence, l'identité mobile à l'intérieur d'un corridor aboutissant directement à la mort dont une que je cite ici en exemple : « Beyond the alphabet nothing has meaning, the letters are bracelets of the dead ». (Frame, 1995, p. 143) On reconnaît donc, dans *The Edge of the Alphabet*, un rappel au concept de la mort du sujet par la représentation. On aperçoit ainsi une affaire horrifiante qui peut devenir une disparition du soi tangible et social derrière le mot. Ce dernier passage est particulièrement frappant par les thèmes qu'il arrive à manifester dans une courte phrase. En comparant les lettres à des «bracelets de mort », on reconnaît le paradoxe de la représentation et du discours. Les lettres deviennent des artefacts d'une vie déjà disparue. Ces bracelets permettent la perpétuation d'une certaine existence, mais à la fois, ils ne font pas revivre le mort qui les porte. La représentation et le discours sont précisément des «bracelets des morts », ils donnent une présence d'un passé de l'acte d'écriture, mais elle ne font naître aucun propriétaire (auteur). Du coup, on reconnaît chez Frame une certaine collusion avec une pensée comme celle de Derrida. Le roman suggère effectivement que l'écriture est testamentaire et qu'elle renvoie au mort (sujet de l'énonciation) et non pas à un auteur vivant. Un autre passage du livre est aussi

signifiant à ce sujet. En se servant de l'image d'un mouton qui se noie dans une crique, Frame rapproche la décomposition et la mise à jour du squelette de l'animal (clair et blanc) à l'idée que l'inscription fait la même chose, c'est-à-dire, que l'inscription rend le sens clair et limpide. Il est écrit :

Perhaps in five or ten years' time, when with the whim and privilege peculiar to water, the underground creek has changed its course and the area is dry with couch or tussock, the bleached bone of the sheep will be found lying like broken script arranged in cunning disarray by the penstrokes of Time and the furtive corrections, blots, and underlining of the weather.

(Are our words thus, falling fleshed and heavily fleeced from our mouths, and only after a length of time can their true meaning, their gaunt uncluttered bones lie exposed upon the slopes of thought?) (Frame, 1995, p.158)

Encore une fois ici, on fait appel à la mort et à la décomposition pour parler de l'écriture.

Ainsi l'inscription a besoin de mourir et de perdre sa chair, son duvet de réel pour prendre son sens clair. On semble, dans ce passage, suggérer que le mot fraîchement sorti du corps n'a pas encore pris une signification complète ; comme si l'inscription nouvellement exprimée n'avait pas fini sa transformation. Passant de la vie à la mort par l'écriture, elle entreprend ensuite une période de « nettoyage » où, en définitive, elle se débarrassera de toute instance inutile au sens. Comme les « bracelets de mort », les squelettes de mots se doivent d'exister sur le versant de la mort pour prendre un sens intéressant, un sens qui parle à tous. C'est avec le temps que l'on met entre l'inscription et la découverte (la lecture) que l'artefact (nettoyé par la mort et la décomposition) prend une signification. L'artefact devient clair, propre et donné à lire par un individu totalement extérieur à l'expérience originelle.

À ce sujet, la mort de l'auteur semble trahir une évidente frustration face à la représentation et le langage dans *The Edge of the Alphabet*. C'est la figure de Toby Withers, l'analphabète à l'âme littéraire, qui ressent le plus fortement le fardeau pétrifiant de la représentation. Pour Toby, les mots se tortillent dans sa tête, comme un ver descendant le long de son bras lorsqu'il tient son crayon. Pourtant, ce ver gigote beaucoup trop pour se poser gentiment sur la page. La césure entre l'existence mouvante et la représentation ordonnée et fixe est trop large pour que Toby puisse faire le pont. Il se fâche contre les mots et, dans cette circonstance, se souvient de Miss Botting, son institutrice, qui, contrairement à Toby, avait beaucoup de facilité à apprivoiser le mot et,



se distinguant de l'institutrice déchue qu'est Zoe Bryce, ne se retenait pas pour se servir allègrement de la représentation sans s'inquiéter des conséquences. Le portrait de cette institutrice est très explicite mais aussi inquiétant :

« Look at the word, Toby, close your eyes, and you have a picture of it. » It was certain that Miss Botting had carried all her words framed and imprisoned, like pictures hanging on a wall, pretty pictures of flowers, trees, spaniels, cats in baskets, cherubs; and none of the spattered secretions of death and decay, nothing which demanded a private lonely interpretation. (Frame, 1995, pp. 74-75)

Toby reconnaît la stérilisation instantanée de la vie par l'écriture. Il sait de manière pratiquement innée que la représentation annihile toute manifestation mouvante pour la fixer. Ce qu'il ne sait pas c'est que cette aseptisation est nécessaire. Pour pouvoir créer du discours, il faut «faire le ménage », faire des choix, réduire le réel à hauteur humaine. Certainement, la représentation revient à mettre la hache dans le réel. Peut-on positivement affirmer qu'une représentation, quelle qu'elle soit, puisse éviter d'être réductrice ? Ce serait difficile à prouver

En outre, c'est l'artefact testamentaire des « bracelets de mort » et des « mots squelettiques » qui *parle* et non pas la personne dont il est issu. De fait, on reconnaît dans *The Edge of the Alphabet*, la perte de l'origine de l'inscription. Effectivement, l'existence de l'artefact est complètement tributaire de la mort de son origine car celle-ci ne peut pas se défaire de son individualité – de sa *chair* – si elle continue à vivre. On parle donc ici d'un nettoyage de l'existence individuelle au profit d'une représentation signifiante. Ce sujet est également traité dans le roman. Après le suicide – ô combien significatif – de Zoe Bryce, Thora explique à son autre personnage, Toby, pourquoi Zoe s'est donnée la mort et pourquoi Pat Keenan se cache dans un monde de papier sans jamais rien écrire ou dire quelque chose de significatif, sans jamais *s'inscrire* :

“Zoe Bryce got rid of herself,” they said. “She made the fatal mistake of trying to communicate from so far on the edge of the alphabet. And Pat Keenan has got rid of himself by hiding in stationery, in envelopes with no address on them, on blank account forms where no one dares to ride the cost; in aluminum-lined paper bags, between Metric Measurements and the First Aid (wounds, bleeding, shock and broken bones) of last year’s unused diaries. All people are getting rid of themselves, Toby; they can’t stay lonely on the edge forever.”(Frame, 1995, pp. 290-291)

En mettant en scène le suicide de Zoe le soir même où elle laisse sa trace par une production artistique, on remarque indubitablement un rapport véritablement étroit entre l'écriture et la mort. Ce qu'elle crée n'est pas textuel mais c'est tout de même une représentation. Dans les moments suivant l'élaboration de cette œuvre (un colifichet élaboré avec du papier de cigarettes qui représente plusieurs personnes anonymes), le roman suggère l'objectification et la fixation de Zoe. Elle est maintenant placée, marquée, *inscrite* mais tout à fait inerte. Le suicide se produira à quelques heures d'intervalle avec l'acte de représentation. Dans ce dernier passage, l'image du verbe «se débarrasser de soi» choisie par Frame est tout à fait de mise lorsqu'on parle de la mort de l'auteur, surtout si l'on se concentre sur les écritures du moi. Raconter sa vie, se représenter, c'est, essentiellement, se débarrasser de soi, purger du corps vivant l'intériorité mobile de l'identité. On transforme son expérience d'événements vivants et mouvants en une suite anecdotique, où ce sont des épisodes formellement fixes d'une histoire racontée qui prennent place dans l'énonciation. Toute une vie devient réduite à un *objet* textuel. Ainsi, dans l'écriture ce n'est pas l'auteur qui parle, mais l'énoncé du texte. La mort de l'auteur, elle est ici. L'auteur, l'origine ne parle pas, d'un point de vue linguistique, l'auteur est mort dès qu'il termine son texte. Dans *The Edge of the Alphabet*, la fiction ne fait que de se charger de rendre ce constat sur un plan littéral : Zoe se débarrasse d'elle-même, elle s'enlève la vie.

Pour ce qui est de Pat, dans le roman, il ne meurt pas parce qu'il ne s'inscrit pas. En revanche, on peut se demander quel genre de vie il mène en piétinant sur la frontière de l'alphabet. N'opérant aucun choix face à l'inscription, sa vie se perpétue tranquillement.

Bien sûr, face à la représentation, il y a tout de même un choix qui s'offre à l'individu. On peut se taire, ne pas traverser la frontière de l'alphabet. Dans le roman de Frame, de tous les personnages, il y en a deux qui le feront : Pat, par choix et Toby, par la contrainte de l'analphabétisme. On peut décider de ne pas s'inscrire dans le paysage discursif, mais cela a un prix : celui de disparaître en même temps que sa personne physique. Au sens littéral et figuratif, celui qui ne s'inscrit pas aura une mort sans

sépulture. On se retrouve toujours devant le langage, le discours, la représentation ; décider de s'en servir ou de comment s'en servir resteront toujours les seules options.

Plus encore, les « bracelets de mort » et les « mots squelettiques » de Frame représentent ici l'assignification de l'écriture sans lecteur. Poursuivant sa métaphore de la joaillerie moribonde, Frame fait parler Thora, son auteur romanesque :

What shall I, Thora Pattern, make from the bolted material of these days? Snip measure charge pay and walk adorned with patches of cloud and frost and words, in a string of beads, around my neck; strong polished beads which do not break at the first tug of anger or confusion; there is no scattering of them in the room of blood-to-the-head search for them beneath furniture... I have one table, three chairs. No one visits me. Why should I wear words, like beads, around my neck if no one will visit me? (Frame, 1995, p. 281)

Thora, comme les postmodernes, notamment comme Barthes, demande pourquoi écrire ou parler s'il n'y a personne pour la lire ou l'écouter. L'interlocuteur de Thora est incertain, elle s'adresse à elle-même, à ses personnages ou bien à un lecteur à venir. Ce roman, comme n'importe quelle inscription, devient un testament, un témoin d'une existence déjà morte parce que s'inscrivant dans la fiction du passé, mais il s'adresse à un destinataire, aussi précaire soit-il. On sent, chez Thora Pattern, une certaine tristesse face au fait que les mots qu'elle porte comme un collier de perles ne servent à plaire au regard de personne. D'autant plus que Thora s'efforce de construire des colliers de perles solides (des mots qui parlent sans se laisser ébranler par la colère ou la confusion). Dans l'espace d'écriture de Thora, il y a « une table et trois chaises ». Dans cet espace, il y a un endroit prévu pour les visiteurs (les lecteurs), même si Thora n'est pas certaine que quelqu'un viendra admirer ses colliers de mots. Dans la chambre solitaire de son écriture, Thora enfle ses perles langagières en rêvant d'un visiteur, mais elle semble porter le bijou en vain. Elle se demande « Pourquoi porterais-je des mots, comme des perles à mon cou, si personne ne va me rendre visite ? ». En réalité, ses colliers de perles, finiront par être admirés, mais après sa mort. Comme le dit la notice de première page, son texte sera découvert et publié après sa mort... comme un écrit testamentaire, comme des bracelets et des colliers de mort. Les bijoux de l'écrit connaîtront finalement des visiteurs, mais pas Thora. Cette dernière devra se satisfaire d'un visiteur imaginaire, ultérieur.

Dans *The Edge of the Alphabet*, les personnages sont placés dans les limbes du langage où la communication ne trouve pas son aboutissement. Parce que le choix de prendre l'inscription à bras le corps n'est pas fait ou est impossible pour les personnages, ils n'arrivent pas à concrétiser une existence sociale. Thora, Toby, Zoe et Pat sont enclavés dans la solitude d'une communication inachevée. Thora n'a pas de destinataire. Toby est incapable de se servir du langage, Zoe refuse de s'en servir et Pat n'en sent pas le besoin. Piétinant sur la frontière d'une falaise (la frontière de l'alphabet), les personnages ne sautent pas dans le langage. Ne sachant que faire des ordures et des restes humains, ils n'ont toujours pas de voix dans le discours.

Dans la solitude, terminant son texte, Thora ose espérer que sa situation, et celle de ses personnages, saura un jour se résorber. D'ici là, elle voit leur monde comme une cage qui les garde à l'extérieur du langage :

Meanwhile our lives are solitary; we are captives of the captive dead. We are like those yellow birds which are kept apart from their kind – you see their cages in windows, in the sun – because otherwise they would never learn the language of their captors.

But like the yellow birds have we not our pleasures? We look long in mirrors. We have tiny ladders to climb up and down, little wheels to set our feet and our heart racing nowhere; toys to play with.

Should we not be happy? (Frame, 1995, pp. 302-303)

La question laisse perplexe : « Ne devrions-nous pas être heureux ? ». Si les amusements de la vie quotidienne demeurent présents, l'absence des personnages dans le paysage discursif semble être un handicap aliénant. Dans l'enclave de la communication échouée, les personnages ont une vie sans signification, vide. L'inscription a beau se faire par la volonté et la capacité de plonger ses mains dans les ordures humaines, de manipuler des bijoux morbides, elle permet, en revanche d'exister parmi les autres. Le travail n'est pas facile, il demande du *sacrifice*. Par contre, il permet de donner un sens aux choses, à la vie.

La mort de l'auteur chez Frame, quoiqu'elle soit beaucoup plus sacrificielle que celle de Barthes, Derrida et Foucault, rappelle les mêmes contingences que ces derniers : la disparition de l'origine, l'abolition de l'individualité, la réduction du réel ainsi que l'importance de l'échange dans l'inscription. Les propositions sont semblables, mais la

situation est ressentie avec beaucoup plus d'affect sur le lecteur. *The Edge of the Alphabet*, par sa conclusion tragique, nous pousse, à titre de lecteur, à réfléchir à notre propre situation face au discours. On nous force à réfléchir à notre capacité à négocier le langage et ses contingences. Comment ne pas choisir de s'inscrire après la lecture du roman ? Comment ne pas accepter sa perte d'origine et sa fonction réductive ? Il faudrait choisir l'enclave solitaire du silence, la mort sans sépulture. Une option, en soi, peu séduisante.

Chez Wojnarowicz, le choix du discours est beaucoup plus endossé que chez Frame. *Close to the Knives* commence où *The Edge of the Alphabet* se termine. Le choix du langage est déjà fait, on en explore d'ailleurs plusieurs fonctions.

Dans *Close to the Knives*, le discours est un micro que l'on doit extirper des mains d'un ennemi. C'est un outil précieux et influent qui rime avec hégémonie politique et économique. :

Because I am born into a created system of corruption does not mean I have to turn the other way when the fake moral screens are unfurled. I am just as capable of creating my own moral contexts. In fact, using our government's techniques, I can reinvent and redefine a screen of my own needs. Since my existence is essentially outlawed before I even come into knowledge of what my desires are or what my sensibility is, than I can only step back from the arms of government and organized religion and use similar techniques to walk from *here* to *there*.  
(Wojnarowicz, 1991, p. 59)

Le plan de travail de Wojnarowicz est d'ériger un discours sur sa propre personne et sur sa société pour remédier au portrait de lui même et de ses proches (amis, alliés) que propose le discours dominant dans son pays. Ce dernier est le « fake moral screen » dont on parle dans ce passage. Les États-Unis de *Close to the Knives* sont dirigés par un système gouvernemental corrompu, influencé par une droite religieuse belliqueuse qui considère l'homosexualité et le Sida comme des torts imposés à des individus criminels d'une morale douteuse. Si on s'insurge contre le discours dominant, c'est que l'auteur fait partie des individus « criminalisés » par l'État. Ainsi, le choix de s'inscrire dans ce cas-ci est en vue de renverser le discours dominant en imposant un nouvel « écran moral » mieux adapté à la réalité de l'auteur.

En outre, la réflexion sur le discours dominant dans *Close to the Knives* rappelle fortement le chien hypocrite que Derrida emprunte à Nietzsche, l'État qui parle à l'oreille de sa population en insinuant que son discours est d'une science infuse, indiscutable :

L'État n'est pas seulement le signe et la figure paternelle du mort, il veut se faire passer pour la mère, autrement dit la vie, le peuple, les entrailles des choses mêmes. Dans *Von grossen Ereignissen*, c'est un chien hypocrite, comme l'Église, il veut faire croire que sa voix vient du « Ventre des choses ». (Derrida, 1982, p. 51)

Lisons maintenant un passage de *Close to the Knives* qui s'apparente au texte de Derrida :

There are the tribes that suckle at the breast of telecommunications every evening after work and are fatally lulled into society's deep sleep. Day after day they experience waking nightmares but they've either bought the con of language from the tribe that offers hope, or they're too fucking exhausted or fearful to break through the illusion and examine the structures of their world. (Wojnarowicz, 1991, pp. 37-38)

Dans les deux cas, on remarque comment un certain discours (étatique et médiatique dans les deux cas) fait passer son message comme une déclaration à accepter comme vraie. Chez Wojnarowicz, on pousse la critique jusqu'à déplorer le fait que personne ne questionne cette vérité, sauf le narrateur qui, lui, appelle au discernement.

Effectivement, comme chez Derrida on appelle à de « petites oreilles » : à une écoute qui sait reconnaître le dogme et préférer une écoute réfléchie, intellectualisée qui sait juger du discours et répondre finalement au « meilleur maître » que son jugement aura identifié.

Parce que le discours est perçu, dans une perspective de la mort de l'auteur, comme sans origine, le lecteur devrait normalement se fier à ce qu'il reconnaît comme sain. Le lecteur ne doit pas se fier à son auteur, que ce soit une institution d'autorité ou pas, pour juger de la qualité de l'énoncé. Débarrassé de la figure de l'Auteur, on se devrait d'interpréter le texte selon son jugement face à l'énoncé, même si celui-ci prétend offrir la *vérité*. Wojnarowicz semble donc encourager, comme Derrida, à percevoir le discours comme une proposition à considérer avec de « petites oreilles », et non pas en « oreillard », c'est-à-dire de ne pas être dupe, d'agir (de lire) avec discernement.

D'ailleurs, à la toute fin de *Close to the Knives*, on réitère cette thèse en retournant le miroir vers le lecteur :

[T]hese fragmented shapes called letters, the piling up of words in the pages of this book and the reader's eyeball at the voyeuristic microscope or telescope pouring over these sound-images and rattlings and bursts of thoughts and fuck you maybe I should be in some ratty ballerina outfit wearing the mask of a salivating mad dog twirling like some psychotic diva in a circular spot light all for your edification, for your discreet voyeuristic pleasure, and I should make a wild pirouette through the frameworks of my social death; a wild pirouette and a leap through the air to land at your feet only to throw up on your shoes. jerk. (Wojnarowicz, 1991, pp. 201-202)

Dans ce passage, le narrateur s'adresse directement à son lecteur. Son message est loin d'être doux envers lui. On demande au lecteur si le narrateur devrait jouer les clichés, s'il doit passer pour un fou furieux, un enragé. On accuse le lecteur de voyeurisme et de se reconforter d'être « à l'extérieur du portrait ». Effectivement, le lecteur est déconcerté par le texte, il ne pouvait pas s'attendre à une intervention directe aussi inopinée. Ce bout de texte est inséré en plein milieu d'un passage où l'on parle de rêves et de possibilités. On ne peut pas, en tant que lecteur s'attendre à ce retour brusque du miroir sur soi-même. En définitive, en mettant son lecteur dans un inconfort et une confusion d'appréhension de son texte, Wojnarowicz force le lecteur à se positionner face à ce qui est affirmé dans le livre. L'auteur n'est pas là pour faire plaisir à son lecteur, il veut le faire réagir, *agir*. Wojnarowicz n'est pas gentil avec son lecteur, il veut le déstabiliser. En adressant directement cette notion voyeuse de la lecture autobiographique, en interpellant le lecteur, le texte le pousse à se questionner sur le type d'interprétation qu'il a eu, du type de représentation identitaire qu'il a donné au narrateur du texte. Le lecteur a-t-il agi avec discernement ? S'est-il questionné durant sa lecture ? Le lecteur ne fait peut-être que se reconforter de ne pas être pris dans une situation semblable à celle du livre quand il devrait réaliser que le problème est global et que l'inertie contribue à le perpétuer. Le lecteur commence-t-il à percevoir la situation au-delà des clichés, au-delà du discours dominant donné comme vrai ? Ce passage, à tout coup, force le lecteur à la réflexion et au discernement par la stupéfaction. Le jeu langagier et narratif est véritablement ingénieux.

Dans *Close to the Knives*, on assume aussi que la parole du texte peut avoir plusieurs origines et que souvent, par la multiplicité de voix on voit disparaître l'origine elle-même. Par exemple, dans le chapitre « The Suicide of a Guy Who Once Built an Elaborate Shrine Over a Mouse Hole », on écrit une note disant que cette partie du livre est inspirée des lettres d'un homme pour lesquelles on n'a pas eu les droits de publication. On affirme :

I believe that the copyright permissions law is valuable in terms of protection for living people who desire the type of privacy afforded by this law. But I also believe the law is terrible in the event of the death of the letter writer because it creates a whitewash of personal histories. In the case of Dakota, his entire identity has been murdered by his folks. What fragments of his existence survive, in letters received by friends, are made invisible by the State in the form of this law. Dakota's surviving brother understood something essential about Dakota's life. He offered to write a letter of permission for me, but Texas law makes that letter useless. I would hope that in my recollections of Dakota, as well of the recollections of his friends, some sense of the guy come through in a benevolent way, as it is very emotional for me to have to participate in the process of denying him a voice by editing from this manuscript his personal words to me. (Wojnarowicz, 1991, p. 164)

Ainsi, on avoue que le chapitre est construit sur une prémisse de mémoire (parfois défaillante) et d'interprétation. Dans ce chapitre, on retrouve la voix de Dakota, mais interprétée, traduite par d'autres. La limite de l'origine est fuyante et indiscernable. En réalité l'origine se perd dans un texte qui, en revanche, illustre une situation non moins réelle de désespoir, de maladie, de toxicomanie et de pauvreté. Sans origine, le texte parle tout de même. Qui plus est, il ne parle plus d'une personne *en particulier*, il parle à *tout le monde* d'une situation générale de désintégration morale dans une société qui projette ses problèmes sur ses membres les plus infortunés.

Il est, en définitive, intéressant de penser que *Close to the Knives* est un écrit testamentaire de premier ordre. Le fléau du Sida flotte comme une promesse de mort imminente sur l'auteur. Ce livre est un écrit contre la mort, absolument. Le texte se doit de parler au-delà de l'existence de son auteur car les jours de celui-ci sont comptés (ce qui semble se justifier par le ton d'urgence qui se concrétise dans tout le livre). On ne veut pas quitter cette terre sans avoir dit quelque chose à propos d'une société qui semble persévérer à tourner la tête dans l'autre direction lorsqu'on voit une horde de citoyens mourir d'une maladie terrible. À l'aube d'une mort certaine, l'auteur écrit sa



version du monde, une qui se distance du discours dominant qu'il accuse de tuer des centaines de personnes à coup de subterfuges (le Sida n'atteint que les gens de mauvaise vie) et de silence (empêcher la diffusion massive d'éducation sur la sexualité protégée). Ce texte est un don testamentaire pour ceux qui continuerons à vivre. C'est sa colère qui le motive à écrire contre le discours dominant de l'État et de l'Église :

There is a relief in having this sense of mortality. At least I won't arrive one day at my eightieth birthday at the eve of my possible death and only then realize my whole life was supposed to be somewhat a preparation for the event of death and suddenly fill up with rage because instead of preparation all I had was a lifetime of adaptation to the preinvented world – do you understand what I'm saying here? I am busying myself with a process of distancing myself from you and others and environment in order to know what I feel and what I can find. I'm trying to lift off the weight of the preinvented world so I can see what's underneath it all. I'm hungry and the preinvented world won't satisfy my hunger. I'm a prisoner of language that doesn't have a letter or a sign or gesture that approximates what I'm sensing. Rage may be one of the few things that binds or connects me to you, to our preinvented world. (Wojnarowicz, 1991, pp. 116-117)

C'est donc dans l'urgence d'une mort certaine qu'il rend compte de l'état de la nation et qu'il tente de communiquer avec son lectorat. Son medium est la rage : celle du texte.

En outre, *Close to the Knives* est un appel à la postérité : un texte qui continuera d'exister au-delà de son auteur. C'est un envoi outrepassant la mort pour arriver à son destinataire. C'est une présence de l'auteur, de son histoire, de son expérience, de sa pensée qui perdure après sa disparition.

I discovered that making things meant leaving evidence of life behind when I moved on. Making things was like leaving historical records of my existence behind when I left the room, or building, or neighborhood, the state and possibly the earth... as in mortality, as in death. When I was a kid I discovered that making an object, whether it was a drawing or a story, meant making something that spoke even if I was silent. As an adult, I realize if I make something and leave it in public for any period of time, I can create an environment where that object or writing acts as a magnet and draws others with a similar frame of reference out of silence or invisibility. Or that object or piece of writing can give me comfort as well as others. To place an object or writing that contains what is invisible because of legislation or social taboo into an environment outside myself makes me feel not so alone; it keeps me company by virtue of its existence. It is kind of like a ventriloquist's dummy – the only difference is that the work can speak by itself or act like a "magnet" to attract others who carried this enforced silence. It also could act as a magnet for those with opposing frames of reference, as in the recent case of the NEA and Artists Space. (Wojnarowicz, 1991, p. 156)

Dans un esprit de don de soi, on ose ici espérer que l'artefact textuel saura reconforter ceux qui souffrent d'une situation similaire. On souhaite aussi qu'un autre portrait de la situation que celui du discours dominant saura réveiller quelques personnes de milieux différents, mais qui pourraient ressentir de l'empathie pour la souffrance. Dans l'esprit véritable de la mort de l'auteur, l'inscription devient celle qui parle sans son auteur, même après sa mort.

Pour terminer ce chapitre, en explorant sommairement ce que je tire de l'analyse de la mort de l'auteur confronté à nos deux auteurs. J'aimerais parler de comment Wojnarowicz a détourné l'effet réducteur de l'écriture de soi et des effets du manque de discernement de certains analystes des écrits fictionnels de Frame (comme *The Edge of the Alphabet*).

*Close to the Knives* est une œuvre qui a eu grand impact dans la communauté homosexuelle. Les mémoires de David Wojnarowicz ont su toucher beaucoup de gens et conscientiser nombre de personnes par rapport au discours incriminant de l'État et de la droite religieuse des États-Unis sur les homosexuels et les malades du Sida. On peut se demander comment le texte a réussi à créer autant d'émotion, d'affect chez ses lecteurs. En réalité, c'est par la mobilité de la représentation identitaire que *Close to the Knives* parle à tant de lecteurs. Ce ne sont pas les mémoires de David Wojnarowicz qu'on nous propose, ce sont les mémoires de la désintégration. En effet, le texte parle d'un état de crise générale dans la société américaine, où le tissu social se désintègre à coup d'accusation des homosexuels et surtout à coup d'apathie. Bien évidemment, au rang des premières victimes se trouve notre auteur, homosexuel, ancien prostitué, ancien toxicomane, malade du sida. Par contre, le texte perd son origine initiale par une multiplication des voix. La représentation identitaire de Wojnarowicz concorde avec celle de plusieurs de ses personnages et, surtout, avec celle de plusieurs de ses concitoyens. Ce qui ressort de cette écriture du moi, c'est une voix collective qui, en alternant entre le particulier et l'universel, parle à l'ensemble. En outre, la voix de *Close to the Knives* est une voix vindicative qui retourne le miroir de la représentation sur ses bourreaux. D'une certaine façon, on ne peut pas dire que la représentation identitaire du

livre se concentre à donner un sens à la vie de David Wojnarowicz comme individu, mais bien à tenter de trouver un nouveau sens à la vie collective américaine. C'est une écriture du moi collectif.

Pour parler du processus de création de Frame, on peut dire que ses personnages et ses histoires sont souvent de multiples miroirs d'elle-même, d'événements qu'elle a vécus, de gens qu'elle a connus. Son écriture est un composite de morceaux de vie transformés, fondus ensemble ou morcelés. C'est un travail d'alchimie où l'on change la portée, l'apparence et la compositions des choses de la vie pour les envoyer sur une tangente différente. C'est une exploration de mondes possibles. Frame rapproche son travail de création à un voyage dans une ville imaginaire, Mirror City. Cette ville composée de miroirs déformants permet à l'auteur d'apporter des éléments de sa vie dans ses bagages pour leur faire subir une transformation. Dans *An Autobiography*, Frame donne à son lecteur un aperçu du voyage vers Mirror City :

I know that the continued existence of Mirror City depends on the substance transported there, that the waiting Envoy asks, "Do you wish Mirror City to thrive? Remember your visit there, that wonderful view over all time and space, the transformation of ordinary facts and ideas into a shining palace of mirrors? What does it matter that often as you have departed from Mirror City bearing your new, imagined treasures, they have faded in the light of this world, in their medium of language they have acquired imperfections you never intended for them, they have lost meaning that seemed, once, to shine from them and make your heart beat faster with the joy of discovery of the matched phrase or cadence, the clear insight. Take care. Your recent past surrounds you, has not yet been transformed. Do not remove yet what may be the foundation of a palace in Mirror City." (Frame, 1991, p.434)

La ville imaginaire de Frame est, en quelque sorte l'espace qui sépare l'existence de la représentation. C'est le moment où l'on amène les multiples éléments de son expérience et que ceux-ci prennent la forme d'une inscription. En revanche, on se garderait de penser que le produit fini tient encore du réel. Si certains éléments sont présents, leur composition a été changée et ne fait plus appel à leur endroit d'origine, ils ont pris place dans l'inscription et, depuis lors, n'existent et ne réfèrent qu'à l'énoncé du texte et à son monde propre.

En revanche, dès les premières éditions des romans de Frame, les critiques se sont plu à dire que les romans de Janet Frame étaient autobiographiques, retraçant dans chacun des textes les bribes restantes de l'existence de l'écrivaine dans son œuvre. Dans une méprise totale, on s'amusait à retracer quel élément était *vraiment vrai*, la fiction et la réalité étant mis l'un devant l'autre comme une opposition entre la vérité et le mensonge.

Toutefois, il s'avère que la vie non moins étrange et surréaliste de Frame porterait n'importe qui à essayer d'y trouver un sens, même dans la fiction. Et il est vrai que la vie de Frame, son intériorité, ses questionnements *peuvent* être présents dans sa fiction, mais rien ne le garantit. À partir de ce constat, on se demande si la recherche autobiographique – la recherche d'une intention ou d'une origine – dans les romans de Frame est une entreprise vaine. Mieux vaut y trouver la beauté, la portée et l'effet, on risque d'être, en tant qu'analyste, beaucoup plus satisfait.

Les présences identitaires de Frame étant fuyantes, à la lecture, on ne peut pas dire que sa personne soit là, entière et univoque. Le mode d'écriture porte à confusion. Si, à tout coup, on reconnaît une représentation d'une intériorité troublée et enclavée dans la solitude et une certaine association à la vie de Frame, on ne saurait le garantir. Évidemment, le texte ramène le lecteur à soi-même plutôt qu'à l'origine de l'inscription. S'il y a représentation identitaire, elle est mobile et polysémique parce que tributaire de la lecture. Cette représentation nous renvoie à nous-même nous fait nous questionner sur notre rapport personnel avec l'inscription de soi. Comment se représente-t-on ? Face à l'inscription, où se place-t-on ? Dans le contexte réel de lecture des œuvres de Frame (comme *The Edge of the Alphabet*), le résultat n'a pas toujours été celui que j'illustre, comme nous venons de le voir. La recherche anecdotique a souvent primé.

Janet Frame a d'ailleurs écrit son autobiographie pour remettre les pendules à l'heure et, d'une certaine manière, nourrir la faim biographique de son lectorat. Si le texte a, en effet, rétablit une différenciation entre l'identité fictionnelle des romans et l'identité vraisemblable de l'écriture du moi, la rédaction de cette autobiographie et sa prémisse sont problématiques en soi (écriture comme accès au réel ? ce serait nouveau), ce que

nous verrons dans le prochain chapitre. Disons qu'on soupçonne que l'autobiographie de Frame a usé d'un certain nombre de subterfuges discursifs.

---

<sup>1</sup> WOJNAROWICZ, David. *Close to the Knives : a Memoir of Disintegration*, Vintage Books, New York, 1991.

<sup>2</sup> FRAME, Janet. *The Edge of the Alphabet*, George Braziller Inc., New York, 1995.

<sup>3</sup> FRAME, Janet. *An Autobiography*, George Braziller Inc. , New York, 1991.

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue, essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1984. Voir particulièrement les quatre premiers chapitres et le tout dernier.

<sup>5</sup> BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1973.

<sup>6</sup> DERRIDA, Jacques. «*Ecce Homo*, otobiographie de Nietzsche » in LÉVESQUE, Claude et ego, Christie (sous la direction de). *L'oreille de l'autre : Autobiographies, transferts, traductions / textes et débats avec Jacques Derrida*, VLB, Montréal, 1982.

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur ? » in *Dits et écrits : 1954 – 1988*, Vol. 1 de 4, Gallimard, Collection bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1994, p. 789.

<sup>8</sup> JAMESON, Frederic. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, Caroline du sud, 1991.

## **Chapitre 2 : Impureté générique et littérature personnelle**

Je tenterai dans ce chapitre, grâce aux théories de Genette, Lejeune et Gusdorf, de prouver que la classification des genres s'avère être une entreprise aux résultats imparfaits, car aucun texte ne peut être classifié dans un genre « pur », et inutiles, car une classification définitive exclurait les multiples lectures possibles du texte et, plus particulièrement pour ce travail, du texte autobiographique. J'avance donc qu'une analyse qui se base sur une prémisse d'hybridité et qui étudie l'ensemble des manifestations de genre s'avère un exercice plus fécond au niveau de la compréhension du texte autobiographique. Pour bien comprendre la classification des genres, nous explorerons, en premier lieu, les définitions tentatives proposées par des théoriciens comme Genette, Lejeune et Gusdorf. Nous nous servirons ensuite des conclusions tirées par ces auteurs pour explorer les textes de Janet Frame et David Wojnarowicz et tenter de voir ce que donne une analyse des écritures du moi qui laisse de côté une séparation absolue des genres.

Premièrement, nous aborderons le livre *Fiction et diction*<sup>1</sup> de Genette qui tente de classifier des textes selon des critères narratologiques. La proposition de Genette nous semble intéressante. En effet, si, par miracle, une formule purement narratologique nous offrait une liste de critères de classification des genres, il ne resterait plus qu'à confronter ces indications au texte pour savoir si ce qu'on lit est factuel ou fictionnel, littéraire ou scientifique. L'analyse des genres textuel deviendrait un jeu de « pareil / pas pareil » foncièrement plus facile que le travail long et complexe qui a eu cours jusqu'à présent. Évidemment, force est de croire qu'une telle liste de critères n'existe pas – du moins, une que l'on puisse dûment utiliser sans y ajouter une seconde liste de critères comme, par exemple, l'intention de l'auteur (pour autant qu'elle soit vérifiable) ou le niveau d'incrédulité du lecteur (si variable soit-il). En revanche, la tentative de Genette est louable, car il faut reconnaître que la constitution d'un outil d'identification narratologique des genres peut trouver son utilité, peu importe si la chose qui en découle puisse être utilisée sans équivoque.

Le plan de travail général de Genette pour *Fiction et diction* consiste à retracer les critères narratologiques de la « littérarité » dans des textes, ce qui n'est pas exactement

la question à laquelle on souhaite répondre. Par contre, le troisième chapitre du livre nous intéressera plus particulièrement. Genette énonce sa proposition pour le chapitre « Récit fictionnel, récit factuel » ainsi :

Le troisième chapitre part d'un constat historique : la narratologie s'est presque exclusivement attachée aux formes du récit de fiction, comme si ces observations étaient automatiquement applicables ou transposables aux récits non fictionnels comme celui de l'Histoire, de l'autobiographie, du reportage ou du journal intime. Sans engager sur ce terrain une enquête empirique qui reste fort nécessaire, j'essaie ici, d'une manière plus déductive et schématique, d'indiquer quelles conséquences prévisibles le caractère fictionnel ou « factuel » d'un récit peut entraîner sur ses allures temporelles, ses choix de distance et de point de vue, ou de « voix » narrative, ou encore – trait peut-être le plus pertinent – sur la relation qu'y entretiennent les deux instances du narrateur et de l'auteur. (Genette, 1991, p. 9)

Bien que le chapitre soit intéressant dans son ensemble\*, la partie traitant de l'échange entre auteur et narrateur est la plus profitable pour la présente étude. En effet, Genette discourt ici du texte autobiographique de manière assez habile quoique (consciemment) problématique. Proposant plusieurs schémas où l'équivalence entre auteur, narrateur et personnage est mesurée (Genette, 1991, p. 83)\*\* , Genette suggère que la narration autobiographique conviendrait au schéma où les trois figures s'équivalent. Ainsi, on suppose que l'auteur, le narrateur et le personnage principal seraient, en réalité la même personne. La suggestion théorique de Genette paraît en nette opposition avec l'argumentation de théoriciens comme Derrida, Foucault et Barthes puisque l'origine du texte (l'auteur) est remise en jeu dans l'acte d'écriture. Par contre, Genette récupère la trope théorique d'un schéma aussi simpliste en reconnaissant que ledit schéma ne peut pas être appréhendé seul et que même si celui-ci peut être vraisemblable dans une perspective purement narratologique, plusieurs instances extérieures à cette science arrivent inmanquablement à réfuter la proposition. Par exemple, « [le] versant de la formule ( $A = N \rightarrow \text{récit factuel}$ ) peut sembler plus douteux [que le versant de la formule  $A \neq N \rightarrow \text{récit fictionnel}$ ], car rien n'empêche un narrateur dûment et délibérément identifié à l'auteur par un trait onomatique [...] ou biographique [...] de raconter une

---

\* Les tentatives de reconnaissance d'un caractère factuel par rapport au traitement du temps sont effectivement intéressantes. On y explore les procédés de structuration du temps narratif, comme les prolepses, qui semblent réfuter le genre factuel (ce qui tiendrait de la divination).

\*\* J'ai reproduit lesdits schémas et les ai mis en annexe de ce chapitre.



histoire manifestement fictionnelle ». (Genette, 1991, p. 84) Le même versant de la formule paraît problématique à d'autres égards – qui nous intéressent d'autant plus. En spécifiant « que ce qui définit l'identité narrative [...] n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'état civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité » (Genette, 1991, p. 85), on rétablit une certaine notion de polyphonie et d'absence d'origine réelle. Par contre, cette adhésion – à moins d'être textuellement mentionnée à l'intérieur même de l'œuvre et là, encore, faudrait-il la croire ou la vérifier – ne peut être reconnue que par un recours à une affirmation de *l'auteur réel*. Du coup, l'étude du texte déborde de l'expertise narratologique.

En réalité, dans le chapitre « Récit fictionnel, récit factuel », Genette n'arrive pas à élaborer un plan de travail narratologique permettant de dissocier les genres sans avoir à gloser la théorie à chaque étape du développement. N'atteignant pas de conclusion satisfaisante et irrévocable, Genette en arrive aux réflexions suivantes :

J'ai en effet raisonné jusqu'ici, d'une part, comme si tous les traits distinctifs entre fictionnalité et factualité étaient d'ordre narratologique, et, d'autre part, comme si les deux champs étaient séparés par une frontière étanche qui empêcherait tout échange et toute imitation réciproque. Il convient, pour en finir, de relativiser ces deux hypothèses de méthodes. (Genette, 1991, p. 88-89)

À partir d'ici Genette retrace plusieurs influences et « contagions » stylistiques et narratives qui se sont produites entre l'écriture fictionnelle et factuelle. Reconnaisant qu'il y a une infinité d'échanges et d'imitations actuelles et possibles entre les genres, Genette propose ceci :

Ces échanges réciproques [entre factualité et fictionnalité] nous amènent donc à atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction. Si l'on s'en tient à des formes pures, indemnes de toute contamination, qui n'existent sans doute que dans l'éprouvette du poéticien, les différences les plus nettes semblent affecter essentiellement les allures modales les plus étroitement liées à l'opposition entre le savoir relatif, indirect et partiel de l'historien et l'omniscience élastique dont jouit par définition celui qui invente ce qu'il raconte. Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance ; et qu'il pourrait bien y avoir davantage de

différences narratologiques, par exemple (comme le montre Hamburger\*), entre un conte et un roman-Journal qu'entre celui-ci et un Journal authentique, ou (comme ne l'admet pas Hamburger) entre un roman classique et un roman moderne qu'entre celui-ci et un reportage un peu déluré. (Genette, 1991, p. 91-92)

Les distinctions génériques sont donc tellement ténues qu'il apparaît donc à quiconque qu'il n'y a pas de théorie assez inconsciente de cet état de fait pour se prétendre d'élaborer un classement générique extratextuel et, encore moins, « extra-contextuel ». En revanche, force est de constater que les tentatives sont nombreuses, à commencer par le présent exemple, mais, même si l'exercice n'est pas concluant, reste-t-il qu'il peut être utile. Genette nous propose justement, à la fin du chapitre « Récit fictionnel, récit factuel », un nouveau plan de travail plus intéressant duquel nous nous inspirerons pour la présente étude :

[C]'est précisément ce dont je veux marquer la possibilité, légitime ou non, et c'est la preuve que les genres peuvent fort bien changer de normes – des normes qu'après tout [...] nul ne leur a imposées qu'eux-mêmes, et le respect d'une vraisemblance ou d'une « légitimité » éminemment variables, et typiquement historiques. Cette conclusion toute provisoire en forme de jugement de Salomon n'invalide pas notre problématique : quelle que soit la réponse, la question méritait d'être posée. Elle doit encore moins décourager l'enquête empirique, car, même – ou surtout – si les formes narratives traversent allègrement la frontière entre fiction et non-fiction, il n'en est pas moins, ou plutôt il n'en est que *plus* urgent, pour la narratologie, de suivre leur exemple. (Genette, 1991, p. 93)

Genette conclue cette argumentation en ne s'avouant pas totalement vaincu face à la confusion narratologique des genres littéraires mais, en insistant qu'après avoir réalisé qu'à l'intérieur d'un magma de discours qui s'enchâssent, il y a nécessité de continuer en retraçant justement cette impureté textuelle qui contamine tout discours conscient du tracé fondamentalement flou de la frontière entre les genres. On ne se prétendra pas, pour le présent travail, d'être capable de poursuivre la recherche de Genette. En revanche, on tentera tout de même d'étudier les multiples manifestations génériques présentes dans *Close to the Knives*<sup>2</sup>, *An Autobiography*<sup>3</sup> et *The Edge of the Alphabet*<sup>4</sup> et d'en exposer les effets de lecture.

En outre, la réflexion plus générale de Genette sur la classification générique porte à se demander quel type de réflexion devrait poursuivre l'analyste sur la classification des

---

\* HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*.

genres. Puisque cette étude se penche prioritairement sur les écritures du moi, il est naturel que l'exploration théorique devrait se tourner vers ce versant de la littérature. Pour le bien de ce travail, on aura retenu deux perspectives théoriques sur le sujet, celles de Philippe Lejeune et de Georges Gusdorf.

Lejeune, grâce au chapitre « Autobiographie et histoire littéraire » du *Pacte autobiographique*<sup>5</sup>, expose l'impossibilité de classer des œuvres de manière déductive. Lejeune croit que le fait d'imposer un mode de classification objectif restera toujours une entreprise aux résultats imparfaits. Son raisonnement sur la question en est un qui est très intéressant. Par contre, en un deuxième temps, il semble important de remarquer que le plan de travail qu'il se propose d'entreprendre semble, à toutes fins pratiques utopique, au mieux, très complexe. Voyons donc ce qui en ressort.

Premièrement, Lejeune commence son chapitre en affirmant que les genres ne peuvent pas être considérés comme des termes aux définitions fixes et qu'ils font l'objet de multiples influences dont on ne peut pas faire abstraction lorsqu'on y réfléchit. Au tout début du chapitre, on indique ceci :

Les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi : ils constituent, à chaque époque, une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des « horizons d'attente », à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont *produits* puis *reçus*, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler\*. Comme les autres institutions sociales, le système des genres est gouverné par une force d'inertie (qui tend à assurer une continuité facilitant la communication), et par une force de changement (une littérature n'étant vivante que dans la mesure où elle transforme l'attente des lecteurs). Le système des genres est lié à d'autres institutions : le système scolaire, qui contribue à maintenir une permanence en faisant fonctionner des problématiques qui ne sont plus vivantes, la critique d'accueil des journaux et des revues, où s'expriment spontanément les attentes actuelles, et l'industrie de l'édition, qui exploite et éventuellement infléchit ces attentes par le jeu des « collections ». (Lejeune, 1996, p. 311)

---

\* Lejeune s'inspire de la pensée d'Hans Robert Jauss telle qu'énoncée dans deux de ses articles : « Littérature médiévale et théorie des genres » *Poétique*, 1970, n° 1, et « Literary History as Challenge to Literary Theory », *New Literary History*, automne 1971, vol. II, n°1.

L'auteur prend donc une perspective historique et institutionnelle du développement des genres pour amorcer sa réflexion. On reconnaît ici une certaine collusion entre Lejeune et Genette. En effet, les deux auteurs reconnaissent que la construction générique ne vit pas exclusivement à l'intérieur des confins de l'écriture. Les genres sont donc reconnus comme une entité qui doit son existence à plusieurs influences externes aux textes eux-mêmes. Lejeune procède ensuite à la critique d'une mise en forme absolue des genres qui ne tient pas compte de ces circonstances institutionnelles et historiques :

Élaborer une « théorie des genres », c'est d'essayer de faire une synthèse dans l'absolu en se servant de concepts qui n'ont de sens que dans le champ historique : on ne saurait aboutir ainsi qu'à des constructions ingénieuses, à un syncrétisme compliqué fondé sur l'anachronisme. Les « genres » sont des phénomènes historiques complexes qui n'existent que dans le système\*. S'appuyer sur Aristote pour construire une « théorie des genres », c'est faire le postulat de l'existence d'une structure immanente à la littérature, et faire de l'histoire un simple phénomène de surface, qui se réduirait à des variations ou des combinaisons à partir d'archétypes fondamentaux qui, eux, ne changeraient pas. Cet idéalisme anti-historique projette dans le ciel des idées des « types » dont les genres historiques seraient des incarnations. (Lejeune, 1996, p. 327)

On met donc en échec toute sorte de tentative déductive de classification des genres. Le contexte sociohistorique et l'influence institutionnelle lors de la création étant fondamentalement variables, le classificateur ne peut pas circonscrire les genres sans en tenir compte. Du moins, si le chercheur tient à analyser les manifestations génériques d'une époque donnée, Lejeune estime que la position de classification devrait être historicisée, mise en contexte. Lejeune propose donc ici une pratique inductive où l'on partirait des éléments du contexte de création d'œuvres en particulier pour en ressortir une mise en ordre des genres historicisée.

Au niveau de l'abstraction où la théorie se situe, on ne saurait trouver [...] que des catégories élémentaires, dissociées par l'analyse, et situées dans des domaines multiples, sans aucune hiérarchisation *a priori*, dans la mesure où la pertinence et la hiérarchie des oppositions qui fondent les différents « systèmes des genres » historiques (c'est-à-dire les horizons d'attente) sont éminemment variables et tout aussi légitimes. Les domaines auxquels appartiennent ces catégories devraient être pensés comme en nombre indéfini, concernant les aspects les plus divers du mode de communication, des structures internes, et des contenus des œuvres. La réflexion analytique dans tous ces domaines ne saurait déboucher sur des essences, mais simplement sur les lois de fonctionnement au niveau analysé. Aucune catégorie analytique n'est en mesure de rendre compte à

---

\* On assume ici que l'auteur parle du système d'une société à un période donnée.

elle seule du système des œuvres réelles : et en décidant *a priori* de l'articulation de ces catégories, on ne saurait construire que des maquettes sans pertinence et sans utilité. Les théories des « types » repose le plus souvent sur le choix d'un domaine privilégié dont les autres dépendent, et sur des catégories en nombre très réduit. (Lejeune, 1996, p. 328-329)

Ainsi, Lejeune se propose une approche beaucoup plus inclusive lors de l'exploration d'un genre donné. L'auteur, se concentrant sur le genre autobiographique, procède donc à l'élaboration d'un plan de travail tenant compte de ses observations :

Je n'évoque ici sommairement que les distinctions et les dissociations nécessaires à l'analyse du pacte : la même méthode devra être employée pour les problèmes de forme et de contenu.

La géographie analytique de nos horizons d'attente ainsi constituée devrait permettre de mieux saisir le mouvement de l'histoire : sur le plan théorique, en montrant qu'il s'agit d'un système complexe et instable, où les possibilités de mutations sont nombreuses, quels que soient les invariants qui se maintiennent sur une longue période ; sur le plan pratique, en prouvant, s'il en est besoin, que les attentes d'un lecteur de 1974 ne sont pas les mêmes que celles d'un lecteur 1874, et n'ont qu'un rapport lointain avec celles du lecteur de 1774, truisme qui se trouve oublié lorsqu'on traite le corpus des autobiographies modernes comme une vaste synchronie s'étalant sur deux siècles. (Lejeune, 1996, p. 339)

Jusqu'ici la proposition de Lejeune nous semblait tout à fait utile. En effet, il est fort possible qu'une lecture du genre autobiographique puisse tirer profit d'une perspective relativement historicisée. Il est vrai que l'on ne saurait lire les *Confessions* de Saint Augustin, les *Essais* de Montaigne, *An Autobiography* de Frame, ou *Close to the Knives* de David Wojnarowicz de la même manière, ni même de les analyser avec les mêmes outils théoriques. Il est vrai que le contexte historique de création et de réception est important dans la formulation du genre puisqu'ils se transforment et que l'autobiographie moderne ne saurait être mise côte à côte avec celle du passé sans tenir compte de leur place dans l'histoire littéraire. En étudiant des œuvres d'un genre particulier (comme l'autobiographie), l'analyste ne saurait se passer d'une certaine mise en contexte de l'œuvre sans qu'en souffre son argumentation. À cet égard, Lejeune a tout à fait raison de remettre l'histoire en jeu dans l'analyse des genres littéraires.

Cette mentalité analytique que Lejeune a promu aura d'ailleurs su prendre son essor chez d'autres penseurs de l'écriture du moi. Joan W. Scott, par exemple, dans son texte « Experience »<sup>6</sup>, montre un portrait des instances autant historiographiques que celles de l'expérience. Elle commence en délégitimant les deux types de points de vue comme

« jamais complets, ni complètement ‘vrais’ ». Elle insiste sur le fait que, même si l'historiographie et le récit d'expérience envisagent pareillement de faire un portrait juste de certaines époques, certains individus et certaines sociétés, le fait qu'ils soient formulés par des mots et des idées eux-mêmes historiques et chargés de valeurs spécifiques empêche le lecteur de les considérer comme parfaitement juxtaposés au réel. En revanche, Scott ne s'avoue pas vaincue devant cette disparition des codes de légitimation classiques, elle propose une optique analytique semblable à celle de Lejeune :

The kind of reading I have in mind would not assume a direct correspondence between words and things, nor confine itself to single meanings, nor aim for the resolution of contradiction. It would not render a process as linear, nor rest explanation on simple correlations or single variables. Rather it would grant to “the literary” an integral, even irreducible, status of its own. To grant such status is not to make “the literary” foundational, but to open new possibilities for analyzing discursive productions of social and political reality as complex, contradictory processes. (Scott, 1992, p. 34)

Scott affirme donc que la résolution possible de ce composite historio-politico-littéraire (à savoir le récit d'expérience, l'historiographie, ou toute combinaison des deux) se trouve dans une lecture méticuleuse et, définitivement, une écriture consciente de son lot de création et de contentions politiques et historiques. Considérant que toute étude sérieuse du réel ne peut pas se prétendre comme totalement dénuée d'influences littéraires ou de position politique, Scott présente une étude de l'historiographie et du récit d'expérience qui saura tenir compte des « processus contradictoires et complexes » de l'écriture de tels textes. Ainsi, si on accepte le propos de Scott, lorsqu'on analyse une œuvre basée sur certains aspects de la réalité, il est nécessaire de tenir compte du fait que tout texte ayant pour référence le réel n'est jamais complètement vrai. En conséquence, on rejoindra les rangs de Genette et de Lejeune en avouant que les genres ne seront jamais purs et que les textes seront toujours « contaminés » d'avance par des instances extratextuelles.

La mise en jeu du rôle prépondérant des influences extra-contextuelles dans l'analyse d'œuvres « réalistes » est visiblement un outil nécessaire. On doit savoir que la littérature factuelle ne peut pas se soustraire à l'hybridité des genres. Subséquemment,

l'analyse des écritures du moi doit examiner ces « contaminations ». La proposition de Lejeune est en conséquence indispensable. Le simple fait qu'un raisonnement comme celui-ci a inspiré d'autres auteurs comme Scott fait justement état de son importance. Le moment problématique de la thèse de Lejeune est ailleurs.

Ce qu'on entend ici souligner est que le plan de travail de Lejeune peut très bien servir une réflexion sur certaines œuvres *en particulier*. Prenant chacune des œuvres, analysant chacune des modalités institutionnelles et chacun des « horizons d'attente » de manière méticuleuse, l'analyse ne pourrait qu'en devenir plus soignée – ce qu'on se propose d'ailleurs de faire avec le plus grand sérieux pour les œuvres du corpus de ce travail. Ce qui est réellement problématique dans ce plan de travail est que Lejeune envisage de l'appliquer à *toutes les œuvres* d'une époque donnée :

Le premier projet consisterait à étudier la constitution de la « littérature personnelle » en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Cela implique une redistribution partielle de la géographie littéraire, par rapport au découpage adopté par les bibliographies traditionnelles qui suivent soit des contours d'écoles et de périodes, soit des divisions classiques par genre (roman, poésie, théâtre, histoire, critique, etc.). Mais cette redistribution ne doit pas s'effectuer en adoptant une schématisation rétrospective faite selon nos catégories actuelles, ni en additionnant des monographies de genres particuliers, comme c'est le cas actuellement où le champ n'est recoupé que par des études spécialisées sur le roman personnel, le journal intime et l'autobiographie. Le champ devra être délimité à partir de concepts empruntés à l'époque étudiée. [...] L'étude devrait partir du *discours critique* sur les œuvres, tel qu'il se développe dans les journaux et les revues, c'est-à-dire dans la critique d'accueil. (Lejeune, 1996, p. 335)

Sans penser que la chose soit impossible, on doit, au mieux, réaliser que ce genre de projet est *très complexe*. En premier lieu, on ne pourrait se targuer d'être apte à circonscrire toutes les caractéristiques institutionnelles présentes dans une époque donnée (« horizons d'attente », « discours critique », contexte de création, historicité générique, circonstances d'utilisation des termes utilisés, etc.). À la rigueur, même sans aspirer à trouver l'ensemble de ces particularités, l'ampleur de l'exercice est déjà déconcertante. S'il faut, en plus, faire le travail avec chacune des œuvres d'un corpus donné, on allonge encore la liste des tâches à faire. En outre, Lejeune avance aussi que son programme impliquerait que « la même méthode [serait aussi employée] pour les problèmes de forme et de contenu ». À ce point, on commence à se poser de sérieuses questions quant à la « faisabilité » d'un tel travail d'analyse. Pensons seulement à quoi

ressemblerait le travail fini. Ne s'apparenterait-il pas à la « Bibliothèque de Babel »<sup>7</sup> de Jorge Luis Borges où, suivant une caractéristique donnée (410 pages pour Borges ou l'autobiographie à une époque donnée pour Lejeune), la résultante comporterait l'ensemble des variantes textuelles possibles à cette propriété ? À la rigueur, considérant que le plan de travail de Lejeune soit réalisé, la résultante de ce travail passerait complètement à côté de la volonté d'analyser les textes. Le produit ressemblerait plutôt à un inventaire gigantesque duquel – on le devine – on ne pourrait pas facilement tirer une réflexion par abus d'information. Pour paraphraser Tarkovski ; à un certain moment de la représentation, on se doit de couper dans le réel pour rendre un sens à la production. L'option de Lejeune n'est pas inintéressante, mais il nous paraît que celle-ci donnerait des résultats plus fructueux si l'on choisissait un texte en particulier plutôt qu'un ensemble d'œuvres d'une époque donnée. Une entreprise plus humble nous semble une meilleure option : en prenant une œuvre ou deux et en avouant que la réunion des instances institutionnelles et historiques ne puisse pas être totale, on pourrait analyser une œuvre de manière inductive.

En définitive, comme le supposait d'ailleurs Genette, on doit assurément accepter que chacune des œuvres (autobiographiques ou autre) ait un système de classification des genres différent, rendant impossible une organisation définitive des genres littéraires en tant qu'ensemble. C'est pourquoi, pour terminer cette exploration théorique, j'ai pensé explorer la position de Georges Gusdorf sur le sujet. Ce dernier, dans le chapitre « Écritures du moi et genres littéraires »<sup>8</sup>, conclut que les écritures du moi ne peuvent constituer un genre littéraire en soi, car, suite à l'analyse exhaustive de plusieurs textes à teneur autobiographique, aucune similitude absolue n'existe entre les multiples œuvres sauf celle de parler de soi pour en tirer une certaine connaissance de soi.

Gusdorf amorce son chapitre en déplorant le travail de ses prédécesseurs qui ont tenté d'élaborer une théorie générique des écritures du moi. Selon Gusdorf, les résultats de ces études n'ont réussi qu'à donner des résultats décevants. Prenant la *Poétique* d'Aristote comme point de départ des tentatives classificatoires jusqu'au moment contemporain, Gusdorf ne paraît pas impressionné par les issues que ses précurseurs ont trouvées.



D'ailleurs, ses contemporains sont ceux qui reçoivent le jugement le plus acerbe. À partir de sa critique de l'œuvre de Ferdinand Brunetière, l'auteur étend sa critique à d'autres :

Historien de la littérature, Ferdinand Brunetière (1849-1906) conçoit les genres littéraires comme des espèces vivantes en développement ; ses essais sur *l'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890) et *l'Évolution de la poésie lyrique au XIX<sup>e</sup> siècle* (1894) contribuent puissamment à faire entrer dans les mœurs littéraires le thème de la croissance des variétés de l'écriture, qui viennent au monde par suite de mutations imprévisibles, rivalisent entre elles sous l'effet d'une concurrence qui assure la survivance des plus aptes à séduire le goût dominant, cependant que d'autres dépérissent et sont éliminées. Ainsi se justifient les renouvellements de la modernité ; l'histoire naturelle de la littérature développe une critique littéraire immanente, substituée aux jugements prononcés autrefois au nom de concepts abstraits et dogmatiques.

Toutes ces banalités d'aujourd'hui perpétuent des innovations révolutionnaires d'hier. C'est pourtant en fonction de ces représentations collectives que les docteurs en littérature peuvent prononcer que l'autobiographie, genre littéraire spécifique, a pris naissance, en vertu d'une mutation naturelle dans l'ordre des écritures, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle [...] (Gusdorf, 1991, p. 276)

En plus de manifester un profond dédain pour la grande majorité des tentatives de classification du genre autobiographique, Gusdorf ne semble pas trop chaleureux à la pensée d'arrêter un moment précis à l'apparition de l'écriture du moi en tant que telle.

Les œuvres ne sont pas écrites en vertu de règles et pour satisfaire aux règles ; les règles ont été inventées par les critiques pour leur permettre d'étudier les œuvres déjà existantes. Les arts poétiques, inventions rétrospectives, interviennent en des temps où dépérissent les grandes inspirations créatrices les philologues et les professeurs se substituent aux inventeurs. Après quoi, on transfère leur validité de l'analyse du passé à la gestion du futur, et les grammairiens se font censeurs de la lettre et de l'esprit dans les temps d'académisme. La notion de genre littéraire, remise à sa juste place, peut être un auxiliaire dans la lecture et l'interprétation des œuvres ; elle met en évidence certaines conditions historiques de la création culturelle. Mais le « genre » ne fait pas autorité par rapport à l'œuvre. (Gusdorf, 1991, p. 282-283)

Quoi qu'on puisse rétorquer à l'auteur que « les arts poétiques » existent depuis pratiquement aussi longtemps que la poésie en tant que telle, sa réflexion n'en est pas moins intéressante. Il est vrai que les genres peuvent servir à l'analyse, mais, effectivement, il ne faudrait pas s'en servir comme principe que l'on tenterait de prouver par des œuvres (c'est le travail contraire qui est le plus viable). Le travail foncièrement anachronique qu'est la classification générique est, en soi, problématique comme nous l'avons soulevé avec Lejeune. Ainsi, cet outil devrait être utilisé avec le plus grand

discernement. Il ne faudrait pas mettre un frein à une analyse d'œuvre parce que celle-ci ne cadre pas complètement à une définition de genre.

En réalité, la perspective de Gusdorf sur l'écriture du moi révèle pourquoi il est moins qu'enthousiaste à définir une quelconque définition générique à ce type d'écriture.

Gusdorf ne perçoit tout simplement pas l'écriture du moi comme un genre littéraire :

Si l'on s'en tient au bon sens pour comprendre les documents tels qu'ils nous sont proposés, les écritures du moi, dans leur masse, et depuis leurs lointaines origines, ne relèvent pas de la littérature littéraire ; elles ne sont littéraires que d'une manière subalterne et par occasion, en vertu d'une grâce qui leur est donnée de surcroît. Des hommes de lettres professionnels, surtout dans l'époque contemporaine, des écrivains grands ou moins grands ont adopté comme moyen d'expression l'autobiographie ou le journal intime ; ils ont publié leurs textes, qui ont acquis une importance sur le marché de la librairie. Mais les publications de Gide, de Julien Green, de Jean-Paul Sartre ou de Michel Leiris dans cet ordre d'idées, si elles permettent d'évoquer, à proprement parler, les genres littéraires du journal ou de l'autobiographie, ne doivent pas être dotées d'une autorité rétroactive. La situation présente ne peut être projetée d'une manière anachronique dans les espaces-temps culturels qui ont précédé le nôtre. Par exemple, la déchristianisation actuelle de l'Occident et le dépérissement des diverses formes de spiritualité n'autorise pas à soutenir que ce qui est mort aujourd'hui, ou absent, n'était pas vivant et présent hier. [...] L'erreur de bon nombre de critiques est de prendre l'histoire à contretemps. (Gusdorf, 1991, p. 285)

Gusdorf ne pense donc pas que l'écriture du moi puisse être un genre littéraire, car l'ensemble des œuvres ne serait pas considéré. En effet, dans ce chapitre en particulier, il nous rappelle que l'écriture du moi est un acte plutôt qu'un objet textuel en soi. Par exemple, le journal de jeunesse d'un quidam fait partie de l'écriture du moi, même si la majorité des journaux intimes ne sont pas publiés. :

Les écritures du moi n'ont pas pris naissance dans le domaine des belles-lettres, vouées au culte des Muses. Les adeptes de la connaissance de soi entendent approfondir et élargir le savoir qu'ils ont d'eux-mêmes. La médiation de l'écriture est utilisée pour assurer au sujet une transparence de soi à soi, dont il éprouve le besoin, en vue d'une réformation du comportement, et d'une meilleure ordonnance dans la disposition de soi. Le thème religieux et moral inspire les motivations originelles, qui renvoient aux formes d'ascèse pratiquées dans les diverses cultures. [...] Le recours à l'écriture revêt donc, dans la tradition occidentale de la connaissance de soi, une importance significative. L'écriture fixe l'état de la conscience ; elle transfigure la conscience en connaissance ; un exercice mental s'abolit dans l'instant ; sans doute peut-il laisser des traces dans l'esprit, mais sans contrôle ni vérification possible. La

permanence de l'inscription commémore le contact de soi à soi ; elle assure un constat, qui ne pourra être remis en question, parole donnée, comme un serment ou un sacrement [...].(Gusdorf, 1991, p. 285)

Rappelant le concept de la mort de l'auteur, l'acte d'inscription de soi est ici considéré comme une manière d'obtenir un rempart objectif à l'observation de soi et, en définitive, transformer la présence de soi à soi en outil de connaissance distancié de soi. Ainsi, en détachant l'existence de son auteur en le mettant sur la page, l'auteur peut ensuite s'examiner « comme un autre en version représentée », se regarder comme sur une photographie et voir où en est sa vie. La publication de l'écriture du moi est optionnelle, dépendant si l'auteur croit que sa vie mérite d'être contée à d'autres.

Par conséquent, à la lumière de cette exploration théorique, j'estime que l'exercice de classification des genres ne sert pas autant la compréhension du texte que si on utilise une prémisse basée sur l'impureté puisque que cette entreprise nous permet l'analyse de l'ensemble des manifestations de genre dans le texte à l'étude, sans exclusion inutile. Toutefois, puisque l'ensemble des théories que nous avons revues n'offre pas de définitions de genres concluantes, on se demande comment, même s'il a la meilleure des intentions, l'analyste puisse déterminer une première ou une nième manifestation générique à l'intérieur d'une œuvre. Si aucune définition ne satisfait, comment, du moins comparer un genre « canonique » à son utilisation réelle si ce canon n'est jamais probant ? Il semble que la responsabilité du lecteur doive encore une fois prendre sa place. En effet, s'inspirant de nos théoriciens, on devra reconnaître des influences de genres par la réception qu'on en a, s'aidant de ce qui fut reçu à l'époque. Pour appuyer mon constat, nous procéderons à une analyse comparative des œuvres *The Edge of the Alphabet* et *An Autobiography* de Frame. Ensuite, nous étudierons l'œuvre *Close to the Knives* de Wojnarowicz pour illustrer l'intérêt d'une prémisse basée sur l'hybridité lors d'une analyse littéraire.

Premièrement, il est important de dire que l'œuvre de Janet Frame en est une qui a attiré, non seulement plusieurs amateurs de littérature, mais aussi plusieurs curieux. En effet, la vie de Frame, est, pour le moins qu'on puisse dire, extraordinaire. Frame n'est pas seulement une auteur de grand talent (nombre de romans et de recueils de poèmes en

font d'ailleurs état), elle est aussi une femme assez intrigante. Dès son plus jeune âge, elle vouait un culte pour les mots et a commencé à écrire très tôt dans sa vie – son talent pour la littérature fut découvert très tôt et s'est épanoui tout au long de sa carrière pour finir par être reconnu mondialement. Par contre, elle était aussi une femme pétrifiée par la timidité et d'une obéissance qu'on pourrait qualifier de malade. Frame a longtemps suivi les directives de nombre de gens sans jamais prendre parole en son nom. C'est à cause de cet état d'esprit que, finalement, à l'âge de 22 ans, d'après un diagnostic impressionniste de schizophrénie, que Frame n'a su que beaucoup plus tard contester, elle fut internée pour une durée de huit ans. Évidemment, la jeune auteur n'avait jamais souffert de schizophrénie et l'on ne l'aura réalisé que plusieurs années plus tard. Personne ne sera surpris de savoir que ce « détail » biographique ait souvent trouvé sa place dans l'analyse et la critique de ses œuvres. Le présent paragraphe n'y faisant pas exception.

En revanche, le style d'écriture de Janet Frame semble toujours porter le lecteur vers certains détails autobiographiques. L'œuvre de Frame contient toujours une certaine couleur reliée à son vécu. Du coup, on comprend que ses textes ne sont jamais de la « pure fiction ». Les romans, en particulier, sont toujours marqués par certains personnages ou événements issus de la vie de l'auteur. Par exemple, dans *The Edge of the Alphabet* les personnages sont tous inspirés de gens dans la vie de Frame. Zoe Bryce représente certains aspects de l'auteur dans sa jeunesse. Elle aussi fut une institutrice déchue. Elle aussi a tenté de s'enlever la vie. Elle aussi était terriblement timide et solitaire (Frame a d'ailleurs mené une vie s'approchant de celle d'un ermite jusqu'à sa mort en 2004). En outre, on reconnaît dans Pat Keenan plusieurs ressemblances avec Patrick Reilly, un compagnon de chambre de Frame à Londres. En réalité, la liste des ressemblances entre la vie de Frame et le roman *The Edge of the Alphabet* pourrait être très longue. Ce serait la même chose avec ses autres romans.

On a brièvement discoursu du processus de création de Frame lors du dernier chapitre, mais il semble ici important d'y revenir. L'écriture chez Frame est un travail de transformation du réel. Elle s'inspire de sa vie et, dans ses textes, leur donne une toute

nouvelle tangente. Certains épisodes de sa vie servant de rempart, elle les propulse dans un univers littéraire et fictionnel où le sens des événements est exploré, modifié et réécrit. Passant de l'expérience à la représentation, l'écriture n'appartient pas à l'autobiographie à proprement dit, mais l'introspection et la réflexion sur le sens de sa vie semble toujours transparaître dans un roman comme *The Edge of the Alphabet*. Comment ne peut-on pas ressentir que les questions que Thora Pattern se pose à elle-même et à son lecteur ne sont pas non plus celles d'un auteur solitaire face à son texte ? Lorsque Thora écrit « But it is imperative, for our own survival, that we avoid one another, and what more successful means of avoidance are there than words? Language will keep us safe from human onslaught, will express for us our regret at being unable to supply groceries of love or peace. » (Frame, 1995, p. 55), en tant que lecteur, on reconnaît la voix d'un auteur. Cette volonté de tendre une perche à l'univers, de s'ouvrir un crédit sur l'éternel dans l'espoir de toucher un lecteur par sa pensée mise sur la page. Et, en même temps, la volonté de se protéger sous une couverture de représentation. Écrire un livre, ce n'est pas se prononcer sur la place publique (ce que Frame a, par ailleurs, rarement fait), c'est parfois une façon de placer les mots devant soi comme un écran qui parlera en notre nom.

Évidemment, Frame ne parle pas directement d'elle-même dans ses romans, mais l'introspection, la réflexion qu'elle applique sur la page est des plus réelles. D'autant plus que la recherche d'un sens à sa vie semble être un moteur commun à plusieurs écritures du moi. On ne veut pas ici prouver que Frame a fait des romans autobiographiques – quoique l'argumentation nécessaire à prouver cela serait plutôt facile – l'important est de reconnaître qu'il y a impureté de genre. Dans *The Edge of the Alphabet*, un auteur parle à travers ses personnages, il est parfois difficile de savoir si cet auteur ne serait pas un composite de Pattern et de Frame. On pourrait penser au ventriloque de Wojnarowicz qui fit une apparition dans le dernier chapitre :

To place an object or writing that contains what is invisible because of legislation or social taboo into an environment outside myself makes me feel not so alone; it keeps me company by virtue of its existence. It is kind of like a ventriloquist's dummy – the only difference is that the work can speak by itself or act like a “magnet” to attract others who carried this enforced silence. (Wojnarowicz, 1991, p. 156)

Le contenu politique du discours de Wojnarowicz n'est visiblement pas aussi prééminent chez Frame, mais l'image de la marionnette du ventriloque semble faire écho au processus de représentation présent dans *The Edge of the Alphabet*. Formellement, la parole donnée au texte, remplaçant celle de l'auteur donne effectivement « une présence dans l'absence » d'un auteur tangible chez Frame. De la sorte, la marionnette de Frame serait ses romans où, en son absence, ils parleraient avec une voix semblable, mais pas identique à la sienne. C'est une parole à travers un autre.

On reconnaît facilement chez Frame la forme composite de l'écriture du moi et de la fiction. Parlant en son nom, mais à travers la voix d'un Autre absolu (ses personnages) l'auteur donne tout de même au lecteur un sentiment d'honnêteté dans les réflexions. Celles-ci sont foncièrement intimes et cherchent, d'une manière ou d'une autre, à donner un sens à la vie. Le roman *peut* faire cela. Ce n'est pas une chasse gardée autobiographique. Un oblique peut se tirer entre les deux genres et les rejoindre. Rien ne l'empêche. L'acte d'écriture *peut* être un moteur d'introspection. On peut apporter sa vie à « Mirror City », comme l'a fait Frame, et revenir les bras pleins de paquets textuels qui tenteront de donner un sens au réel. En présence d'un bon roman, le lecteur peut tirer de la fiction une réflexion sur le réel, sur soi, sur sa propre vie et sa propre identité. Ça n'est pas non plus une chasse gardée autobiographique.

En outre, Frame fait souvent appel à la poésie dans ses romans. Dans *The Edge of the Alphabet*, on en retrouve beaucoup. À un certain moment, Thora tente de consoler son personnage, Toby. À partir d'un sentiment d'impuissance face au langage, Thora cherche les mots pour Toby. Sa tentative la pousse vers la poésie :

It is difficult to live here on the edge of the alphabet, Toby. I have tried to find words for you. I look for advice to give you. But how can I give you advice if no one will advise *me*?

I grandly gesture, hook my forefinger to accuse myself,  
beckon. A god comes running neat-aproned  
but no one will give me advice. Friends?  
The antiseptic whites of their eyes show fear

It is nothing, it is not any bond. Only the dead  
at the center of our lives are thus detached enough

to write and distribute pamphlets  
falling ripe and sad where we parade our loves  
autumnal and the new-style lamps lean embarrassed by fog,  
hindered in their murder of bright blue and green  
and rosy blood under the skin. Only the dead have so much  
to give away  
for when you die, as I say, old advice flakes from you,  
as if you lived with your head in the sky like a tree.

*Onward, the sailors cry:  
Carry the lad that's born to be king...*  
(Frame, 1995, p. 46)

On retrouve dans le roman plusieurs passages où la prose laisse la place aux poèmes, mais celui-ci est particulièrement intéressant. Parce qu'il traite de l'impuissance de son auteur face au langage, le poème tente d'exprimer une impossibilité tout en essayant d'y remédier. Le recours au poème est donc placé comme une seconde option au langage, une bouée de sauvetage à l'expression. En passant par une autre forme textuelle, on ose espérer que le sentiment sera conféré plus justement. Le poème fait acte de présence plutôt qu'acte de narration. On s'en sert pour conférer « autre chose » qu'une histoire. On sort de la forme narrative romanesque pour exprimer la *présence* d'un sentiment ou d'une pensée, pas son histoire.

On remarquera, en outre, à la toute fin de l'extrait, un passage d'une chanson populaire. Utilisée comme leitmotiv dans cette partie du roman, elle sert à rappeler une obsession du personnage tout en démontrant une certaine utilisation de la culture populaire pour exprimer un sentiment intime. On pensera aux chansons ou aux poèmes que certaines personnes se récitent comme si celles-ci parlaient d'elles, comme si elles exprimaient certains moments intimes mieux que leur propre mots. À cet égard aussi, *The Edge of the Alphabet* déroge de la forme « classique » romanesque. On se sert donc de la parole des autres, de citations extratextuelles pour conférer un message, une émotion.

Dans le roman de Frame, on trouve plusieurs formes génériques intercalées. Quel en est l'effet chez le lecteur ? Premièrement, la présence de plusieurs instances autobiographiques ramène le lecteur à sa propre expérience. Parce que le roman déborde d'une expression de l'intériorité, le lecteur est porté vers la sienne. Comment se

positionne-t-il lui-même face à l'expression ? Est-il aussi frustré face au langage ? Est-il aux frontières de l'alphabet ? Le roman est raconté à la première personne, donc il est fort possible que le lecteur prenne la place de Thora. Or, Thora n'est pas un personnage serein, elle est troublée, s'interroge sur le sens de sa vie, sur l'utilité de ses mots. Pour ce qui est de savoir si le roman à la première personne a influencé la littérature personnelle ou vice-versa, la question reste ouverte. Quoi qu'il en soit, l'effet sur le lecteur est souvent le même, le lecteur est pris en charge par celui qui dit « je ».

Ensuite, par l'utilisation de la poésie ou de la chanson, on ramène le lecteur dans une acception plus affective qu'intellectuelle. La lecture est un décodage de présence plutôt que de narration. Ce qui modifie clairement l'interprétation qu'on peut faire du roman. On ne fait pas que raconter une histoire, à certains moments, on a l'impression qu'on nous la *donne*, en images et en émotion.

Ceci étant dit du roman, on peut se questionner sur la raison pour laquelle Janet Frame écrirait une autobiographie en bonne et due forme. Si le roman fait déjà le travail d'introspection que permet l'écriture du moi (telle qu'élaborée par Gusdorf), quel exercice est mis en marche par l'acte autobiographique ? Encore une fois, Frame aura su transgresser la forme générique. L'auteur l'a écrit *pour ses lecteurs*, ce qui, en soi, ne surprend pas. La publication d'une œuvre du moi ne saurait avoir un but aussi justifiable. Par contre, le travail de Frame contient plusieurs subtilités qui sont, quant à elles, assez différentes du but premier de la personne qui s'écrit. Voyons tout d'abord ce que Janet Frame a dit de son autobiographie :

I want to write my story [...] if possibly, to correct some things which have been taken from [the novels] as fact and are not fact. My fiction is genuinely fiction. And I do and think things... even in *The Lagoon*, which has many childhood stories... but the children are invented and the episodes are invented. They're [the stories] mixed up so much with part of my early childhood but they're not quite, they're not the true stories. This is the first time I've written true stories. For instance, *Faces in the Water* was autobiographical, in the sense that everything happened, but the central character was invented.<sup>9</sup>

On saisit donc que l'autobiographie de Frame est faite pour raconter « les vraies histoires ». Le livre fut écrit en entier dans le but de remettre les pendules à l'heure.

Parce que tant de gens proclamaient que les romans de Frame contenaient des épisodes



de sa vie, elle a voulu offrir à ses lecteur la vraie histoire de sa vie. De ce fait, Frame passe au-delà de toutes distanciations entre ce texte et elle-même. Elle fait acte de vérité dans ce texte. Parlant de « Mirror City » dans *An Autobiography*, les vraies histoires et la fiction sont révélées selon l'opinion de Frame :

I could journey like a seasoned traveler to the Mirror City, observing (not always consciously), listening, remembering and forgetting. The only graveyard in Mirror City is the graveyard of memories that are resurrected, reclothed with reflection and change, their essence untouched. (A truthful autobiography tries to record the essence. The renewal and change are part of the material of fiction). (Frame, 1991, p. 416)

Sans vouloir douter des bonnes intentions de Frame, il serait impossible d'accepter qu'une autobiographie ne change rien à la vie. Ce n'est d'ailleurs pas ce qui est dit dans ce passage. Justement, on parle ici d'une tentative d'enregistrer l'essence d'une vie. Le résultat peut ne pas être parfait, mais l'intention est tout de même d'être juste et vraisemblable. Le texte est d'ailleurs très descriptif et exhaustif. La mémoire de l'auteur semble parfois même incroyable. L'attention aux menus détails – pour un narratologue, par exemple – pourrait traduire une certaine « fictionnalisation », mais il est dit que l'ensemble du texte est vrai. On ne tient pas réellement à le prouver, mais il semblerait que ce soit juste.

Ce qui est surtout curieux dans ce texte n'est pas l'attention aux détails. Ce qui est étrange est que l'auteur, tout en soutenant qu'il y a une césure claire entre ses écrits factuels et fictionnels, suggère parfois à son lecteur de se référer à ses romans pour une compréhension plus claire de ses sentiments et de ses réflexions par rapport à des épisodes de sa vie réelle. En effet, si on observe le texte attentivement, bien que l'auteur exprime souvent ses sentiments par rapport à sa vie, la période charnière de son expérience – son internement – n'est abordée que très brièvement comparée à d'autres. Quoique le texte décrive longuement de magnifiques paysages et plusieurs conversations dans leurs moindres éléments, la période de huit ans qu'a duré l'internement ne couvre, au mieux, que cinq ou six pages. Autrement, on réfère le lecteur au roman *Faces in the Water* pour plus d'information. Évidemment, on ne saurait penser que l'auteur brise son contrat autobiographique, mais l'utilisation de la fiction pour parler de sa vie semble aussi transparaître dans l'autobiographie de Janet Frame.

En outre, l'amour qu'elle porte pour les mots et la littérature investit l'ensemble du livre. Parce que Janet Frame est une femme de lettre, la littérature : la poésie, la fiction, la chanson, font partie de ce qu'elle est. La littérature fait donc partie de « l'enregistrement de l'essence » de sa vie, de son identité représentée. Il serait donc fort étrange que ces instances ne viennent pas se déposer sur les pages d'*An Autobiography*. À plusieurs moments, on cite des passages de poèmes et de chansons qui l'ont marquée. Une autobiographie « classique » n'inclurait peut-être pas des citations prenant leur source d'une voix différente de celle de son auteur, mais pour Frame, cela fait partie de son essence.

Revenons brièvement aux théories de Gusdorf pour mieux comprendre ce qu'on tente de prouver ici. Pour lui, l'écriture du moi n'est pas un genre littéraire. Dans le cas de l'œuvre de Frame, on se doit de reconnaître que certains buts de l'écriture du moi sont remplis : compte-rendu d'une vie, recherche d'une essence ou d'un sens à sa vie, se servir de son expérience pour tenter d'élucider certaines questions par rapport à la vie en général (question de l'utilité de son activité quotidienne, par exemple). En revanche, ces buts de l'écriture du moi ne sont pas pris en charge par un genre en particulier. Frame s'écrit et s'inscrit dans le paysage discursif littéraire et réel par le biais de l'autobiographie, mais aussi par celui de la fiction et de la poésie. Ainsi, l'écriture du moi de Gusdorf est un *acte d'écriture* protéiforme, pas un genre littéraire. L'écriture du moi n'est pas enclavée dans une forme littéraire en particulier, elle peut autant s'exprimer dans les formes « classiques » de l'autobiographie, des mémoires et du journal intime que dans des formes autres comme le roman, la poésie ou, tout simplement, sur un feuillet cousu à l'intérieur d'un vêtement\*. Gusdorf en dit d'ailleurs ceci :

Les considérations proprement littéraires, d'ordre subalterne, doivent donc s'effacer devant les schémas d'une économie intime de l'être humain, en quête d'une harmonie nécessaire dans ses rapports avec lui-même, avec les autres et avec Dieu ; les conditions formelles n'ont que peu d'importance ; même mal

---

\* On fait ici référence au *Mémorial* de Pascal dont Gusdorf parle aux pages 285 à 288 des *Écritures du moi*.

rédigé, ou pas rédigé du tout, comme c'est le cas pour le Mémorial de Pascal, un document autobiographique peut comporter un intérêt majeur. Un texte littéraire se suffit à lui-même ; il porte en soi sa vérité ; l'écriture du moi est un acte du moi ; sa signification se définit par son rapport au métabolisme global dont elle expose un moment constitutif. (Gusdorf, 1991, p. 287)

En revanche, Gusdorf ne reconnaît pas la possibilité qu'une écriture fictionnelle, ou tout simplement, plus « genrées » comme le poème, puisse faire foi d'une « affirmation et [d'un] développement d'une existence » :

Une autobiographie, un journal intime peuvent apparaître au lecteur comme une rédaction plus ou moins intéressante, et dotée d'une certaine autonomie ; mais leur genèse, à la différence de celle d'un roman ou d'un poème, est liée à une fonction qu'ils assument dans l'affirmation et le développement d'une existence. (idem)

Les actes fuyants d'écriture du moi chez Frame tendent à réfuter cette affirmation. Si l'écriture du moi n'a pas d'apparence formelle fixe, on doit supposer que, dans l'entreprise d'écriture d'un roman comme *The Edge of the Alphabet*, la recherche de la « connaissance de soi » puisse du moins être tentée. Gusdorf explore d'ailleurs cette idée à plusieurs reprises dans son texte. Un peu avant son chapitre sur les genres littéraires à proprement dit, Gusdorf établit un statut possible d'une écriture du moi intégrée dans une forme fictionnelle :

Il serait absurde de répartir l'étude de l'abondante documentation autobiographique laissée [par des auteurs comme Goethe, Stendhal et Victor Hugo] entre des perspectives critiques distinctes concernant le journal intime, l'autobiographie proprement dite, la correspondance, et encore l'œuvre poétique et romanesque à la faveur de laquelle s'affirme aussi l'intimité essentielle du grand écrivain. (Gusdorf, 1991, p. 239)

Si en général, Gusdorf n'appuie pas une conception de l'écriture du moi sur un support fictionnel, il est tout de même prêt à endosser que cela puisse être possible. Le cas des grands auteurs serait donc l'exception qui confirme la règle. À ceci, on rétorquera que le travail des grands auteurs est fort probablement plus intéressant que celui d'un auteur de moindre envergure, mais l'entreprise reste toujours accessible à tous. L'expression contemporaine d'« autofiction » a pris un essor fulgurant depuis quelques années ; on ne pourrait toutefois croire que la masse incalculable de ces nouvelles publications soit le fruit de grands auteurs, tout autant qu'ils le sont. S'il est vrai que le lecteur tirera probablement plus d'un texte de Stendhal ou de Frame parce que celui-ci est de meilleure qualité, le jeu de perspectives entre représentation personnelle « honnête » et

« fabriquée » est accessible à qui que ce soit. De toute façon, l'écriture du moi fictionnelle fait désormais figure d'un nouveau « classique » dans le domaine.

Pour revenir aux échanges entre la représentation d'une identité réelle et d'une identité fictionnelle que le lecteur reconnaît dans les écrits de Frame. Ceux-ci donnent à voir un portrait ambigu. S'il n'est pas possible d'identifier un portrait qui serait « le vrai », il n'en reste pas moins que la lecture y soit tout aussi intéressante. Parce que le tableau identitaire est protéiforme, il ne parle plus d'une personne en particulier, mais d'un « type » général. Mettant à distance le particulier du texte factuel, c'est la contamination fictionnelle qui sort la lecture du particulier pour parler du commun et l'on n'en ressort que plus touché, plus interpellé comme lecteur.

Chez Wojnarowicz, d'autres procédés de couplage générique atteint des résultats semblables en lecture. Ce n'est pas un jeu entre genre fictionnel et factuel, comme chez Frame, mais plutôt un échange entre les mémoires, l'autobiographie et l'essai (parfois même pamphlétaire) qui est mis en scène dans *Close to the Knives*. Au dernier chapitre, on a discuté de la diversité de voix chez Wojnarowicz. Si on peut reconnaître dans *Close to the Knives* une représentation identitaire à la fois polyphonique et polysémique, c'est aussi parce que l'auteur a fait de son œuvre un conglomerat générique.

Premièrement, il serait bien de voir ce que Gusdorf suggère comme définition de mémoires. Après tout, le sous-titre du roman est « A Memoir of Disintegration ». En outre, la perspective habituelle de l'idée de « mémoires » est, à certains égards, transgressée dans *Close to the Knives*. Gusdorf dit ceci du travail du mémorialiste :

Le mémorialiste n'est pas un historien, mais un témoin de l'histoire ; son témoignage se limite à cette part des événements dont il fut le spectateur ou l'acteur. Les choses vues ont le pas sur la consultation des sources et archives, sur les témoignages indirects ; la première personne prend la direction du récit, organisé selon la perspective propre d'un individu particulier. L'historien est censé faire abstraction de son point de vue propre ; il revendique une objectivité, à laquelle le mémorialiste n'est pas tenu ; il n'a pas à cacher ses sentiments, attachements et haines, partis-pris en tout genre. [...] Ainsi définis, les *Mémoires* proposeraient une chronique personnelle du devenir historique, mettant l'accent sur l'ordre des choses plutôt que sur la subjectivité propre du narrateur. Sans doute réagit-il à l'événement avec une certaine complaisance à soi-même, qu'il

n'a pas besoin de dissimuler, mais l'intérêt principal se porte sur les événements politiques, militaires, diplomatiques auxquels le rédacteur a été mêlé. Chefs militaires, chefs politiques, voyageurs aux terres lointaines, d'Agrippa d'Aubigné et Monluc à Bismarck, Clemenceau, Churchill ou de Gaulle, se sont faits ainsi mémorialistes de leurs actes et gestes, non seulement pour révéler certains aspects peu connus de leur participation aux affaires, mais aussi **pour plaider leur cause devant la postérité**. La référence à la fonction mnémique indique d'abord que le récit sera circonscrit à l'horizon personnel de l'auteur, l'histoire personnelle se détachant sur l'arrière-plan de l'histoire générale de telle ou telle entité collective. De l'enfance à la vieillesse, la ligne de vie est celle d'une carrière, majorant les aspects publics, les fonctions exercées, les missions accomplies, les initiatives, avec leurs aboutissements, consacrés ou non par la reconnaissance générale. (Gusdorf, 1991, pp. 251-252)\*

À plusieurs égards, le texte de Wojnarowicz peut être considéré comme des mémoires.

Premièrement, la perspective de l'auteur en est une qui est subjective, elle fait aussi état d'événements historiques particuliers. En effet, parce que la situation contemporaine à l'auteur lui semble aberrante, il se donne la responsabilité de dénoncer plusieurs événements politiques horribles. À ce sujet, deux chapitres de *Close to the Knives* relatent ces événements et leurs acteurs principaux : « Postcards from America : The Seven Deadly Sins Fact Sheet » et « Postcards from America : Additional Statistics and Facts ». Par exemple, dans « Postcards from America : The Seven Deadly Sins Fact Sheet », Wojnarowicz fait une liste des sept acteurs les plus influents de la scène politique qui ont intentionnellement bafoué les droits des homosexuels, des toxicomanes ou, plus particulièrement, des gens atteints du Sida. L'effet de cette discrimination, selon l'auteur, est que l'expansion du virus est plus rapide que si ces hommes politiques avaient aidé ces individus au lieu de les blâmer. Par exemple, on décrit le sénateur Jesse Helms, représentant paradigmatique d'une droite religieuse homophobe et raciste, ainsi :

One of the most dangerous homophobes in the continental united states. Finds the human body, itself, obscene. Was responsible for the original NEA flap and has made thinly disguised racist statements detailing his reaction to certain [Robert] Mapplethorpe photographs – statements concerning interracial couples. Sends out photographs of himself to citizens and newspapers in a tireless self-enriching, self-promoting campaign whose policies and statements contribute heavily to the murder of and violence against lesbians and gays in this country as well as creating myths about AIDS that keep people stupid and ignorantly at risk for contracting the disease. Has introduced legislation that denies federal funding

---

\* La mise en caractère gras est de moi.

for any program that mentions homosexuality. Has succeeded in getting such legislation passed by using a campaign of intimidation that most politicians bow to. Cut out any AIDS education funding that relates to gays and lesbians. (Wojnarowicz, 1991, pp. 128-129)

Wojnarowicz donne donc à lire une vision toute personnelle des événements politiques dans les États-Unis des années 80. L'effet de peur générale face au virus du Sida à cette époque a su faire ressortir plusieurs acteurs de la scène politique, comme Helms, qui se sont servi de cette épidémie pour la comparer à un « nettoyage des impurs ». La parole de la droite religieuse a sévi pendant plusieurs années dans les avenues médiatiques (même jusqu'à nos jours) pour promouvoir une vision démonisante des homosexuels qui en définitive a aggravé l'épidémie de Sida et causé la mort inutile de malades (comme les toxicomanes, les prostitués et les homosexuels en général) par refus de les traiter. C'est par un souci « du devenir historique » de sa nation que Wojnarowicz écrit ses mémoires. Fortement inquiet – et, disons-le, enragé – par la situation politique actuelle, l'auteur se donne comme mission de « plaider [sa] cause devant la postérité ». En effet, le but de Wojnarowicz est de se servir de son texte pour parler d'un versant de sa société qu'on a savamment gommée :

Words can cut the ropes of an experience. Breaking silence about an experience can break the chains of the code of silence. Describing the once indescribable can dismantle the power of taboo. To speak about the once unspeakable can make the **INVISIBLE** familiar if repeated often enough in clear and loud tones. To speak of ourselves – while living in a country that considers our thoughts taboo – is to shake the boundaries of the illusion of the **ONE-TRIBE NATION**. To keep silent is to deny the fact that there are millions of separate tribes in this illusion called **AMERICA**. To keep silent even when our individual existence contradicts the illusory **ONE-TRIBE NATION** is to lose our own identities. **BOTTOM LINE, IF PEOPLE DON'T SAY WHAT THEY BELIEVE, THOSE IDEAS AND FEELINGS GET LOST. IF THEY ARE LOST OFTEN ENOUGH, THOSE IDEAS AND FEELINGS NEVER RETURN.** This was what my father hoped would happen with his actions toward any display of individuality. And this is the hope of certain government officials and religious leaders as well. When I make statements like this I do not make them lightly. I make them from a position of experience of what it is to be homosexual in this country. (Wojnarowicz, 1991, p. 153)

On retrouve ici le plaidoyer pour la postérité de Wojnarowicz. C'est en brisant le silence et en encourageant une représentation identitaire plus variée de l'Amérique que l'auteur souhaite changer la situation politique. Comme il a été dit dans le dernier chapitre, Wojnarowicz est mourrant, il court contre la fatalité et il prend la responsabilité de parler

avant de mourir. Son entreprise est placée comme un bloc de départ aux « identity politics » des années 80 et 90. À partir de prises de parole comme celle de Wojnarowicz, la société occidentale a vu naître un nouveau mouvement de revendications semblable à la parole anti-raciste des années 60 et 70. Du coup, c'est la voix de milliers d'homosexuels (dans le cas présent) qui se sont fait entendre avec, à titre de figure de proue, le mouvement ACT-UP (dont nous parlerons en conclusion). La parole de Wojnarowicz est un plaidoyer à prime abord communautaire, l'histoire de sa vie servant de paradigme, ce qui rejoint la définition des mémoires.

En revanche, *Close to the Knives* passe au-delà des visées des mémoires. Premièrement, l'histoire n'est pas toujours orientée vers la scène publique. Une myriade d'épisodes foncièrement personnels est relatée. Les deux premiers chapitres « Self-portrait in Twenty-three Rounds » et « Losing the Form in Darkness » sont foncièrement personnels. Parlant d'une vie quotidienne, de rêves et de souhaits, il serait difficile de percevoir un épisode comme celui qui suit comme faisant partie des mémoires de certains « [c]hefs militaires, chefs politiques [ou] voyageurs aux terres lointaines » (Gusdorf, 1991, p. 252) Le passage suivant est tiré de la toute première page du livre :

So my heritage is a calculated fuck on some faraway sun-filled bed while the curtains are being sucked in and out of an open window by a passing breeze. I'd be lying if I were to tell you I could remember the smell of sweat as I hadn't even born yet. Conception's just a shot in the dark. I'm supposed to be dead right now but I just woke up this dingo motherfucker having hit me across the head with a slab of marble that instead of splitting open laid a neat sliver of eyeglass lens through the bull's-eye center of my left eye. We were coming through this four-and-a-half-day torture of little or no sleep. That's the breaks. (Wojnarowicz, 1991, p. 3)

Ces phrases sont le premier contact que le lecteur a avec le texte. Premièrement, le premier mot est une conjonction et le septième est un blasphème. Quoiqu'on puisse penser que ce détail soit anodin, il est important de comprendre que la prémisse du livre n'oriente pas du tout le lecteur vers un texte de mémoires. On ne commence pas le livre en lisant comment la carrière d'un grand homme a commencé, on est propulsé dans le texte en plein milieu de course. Il n'y a pas de mise en situation, il n'y a même pas de « mise en lecture ». On commence le livre en plein milieu de phrase. C'est un sentiment d'urgence et une perspective relativement crue de la vie qui accueille le lecteur. À ce

point de la lecture, et tout au long des premiers chapitres, on ne sait toujours pas si on a affaire à un roman à la première personne ou à l'histoire de quelqu'un. Graduellement, on comprendra que l'histoire qu'on nous raconte est celle de l'auteur. Par contre, le moins qu'on puisse dire est que le style d'écriture ne ressemble pas à beaucoup de récits d'expérience. Le lecteur est directement installé dans une perspective d'intériorité. Il n'y a pas de mise en histoire. On est plutôt en présence d'une écriture qui s'apparente à l'écriture automatique chère aux auteurs de la « beat generation », le premier chapitre rappelant fortement *Howl* d'Allen Ginsberg par ses images.

En réalité, ces chapitres s'éloignent fortement du style essayiste et mémorialiste des premiers passages cités plus haut. Faisant plus penser à une autobiographie en forme libre, on ne parle pas ici de scène publique, le lecteur est transporté dans un univers foncièrement intimiste qui n'a rien à voir avec la politique. Ces passages plus personnels du livre (qu'on trouve aussi à la toute fin dans le « Postscript ») font foi d'un témoignage qu'on aura à *comparer* à la scène publique. En revanche, cette vie est un exemple et non pas une histoire qui doit être considérée *en particulier*. C'est la voix d'une communauté qui parle. Bien que la vie qui est représentée soit parfois extrêmement dure, il est difficile d'imaginer que ce témoignage soit singulier. Il parle de la vie des parias que chacun des citoyens des grandes villes rencontre quotidiennement : sans abris, jeunes et vieux, toxicomanes, prostitués, etc. On fait ici part d'un désœuvrement connu, c'est l'accès à l'intériorité d'un individu de ce type qui ébranle le lecteur. À d'autre moment, on parle de la vie intime d'un homosexuel. On y lit donc des moments de tendresse, d'amour et d'érotisme autant que des épisodes anodins de la vie quotidienne. On ne parle plus de désœuvrement, mais bien d'une vie personnelle de laquelle on peut parfois tirer des ressemblances avec la sienne.

Deuxièmement, comme nous l'avons exploré dans le dernier chapitre, la « voix » du livre est plurielle. Ce n'est pas seulement l'histoire de l'individu-auteur qui est relatée, c'est aussi l'expérience d'amis comme Dakota, Johnny, Peter, Bruno, etc. En outre, les moments les plus politiques du livre ne sont pas directement liés aux faits et gestes de l'auteur. Dans des mémoires, c'est à travers les actions de l'auteur que l'on explore la



scène publique. Dans *Close to the Knives*, c'est la parole et les gestes de d'autres acteurs qui sont relatés. De ce fait, le texte construit un composite entre les mémoires et un essai historique. L'expérience de l'auteur est comparée à l'univers social et politique, mais dans une construction parallèle plutôt qu'intercalée. On reconnaît donc que la lecture est comparative et trace la différence entre deux mondes issus d'une même société. En toute certitude, en finissant *Close to the Knives*, on sait que ce qu'on a lu n'est pas exactement des mémoires, ni un essai, ni une autobiographie, mais tout ceux-ci en même temps et plus. Le livre fait figure d'un portrait exhaustif d'une société entière à l'égard d'une crise historique, celle de la découverte du Sida dans les années 80 aux États-Unis. L'auteur se rend compte que sa société se désintègre, qu'il n'y a plus de solidarité, plus de vouloir de diversité, plus de liberté d'expression pour certains citoyens et qu'en définitive, c'est la société tout entière qui souffre de la crise du Sida, car on ne s'en occupe pas adéquatement :

My rage is really about the fact that **WHEN I WAS TOLD THAT I'D CONTRACTED THIS VIRUS [Sida] IT DIDN'T TAKE ME LONG TO REALIZE THAT I'D CONTRACTED A DISEASED SOCIETY AS WELL.**  
(Wojnarowicz, 1991, p. 114)

*Close to the Knives* est une écriture du moi communautaire, on sort du particulier. Et le sens d'une connaissance de soi à soi comme communauté est complètement mis en échec : l'identité communautaire n'a pas de sens. Si *Close to the Knives* était une écriture du moi individuelle, cet individu serait forcé de conclure que sa vie est un échec monumental puisque la société américaine que dépeint Wojnarowicz est d'une méchanceté incommensurable et ne sait pas prendre profit de l'ensemble de ses aspects, c'est une société qui vit de la peur, de la honte et de l'ignorance.

Pour conclure ce chapitre, on répétera donc que l'hybridité des écritures du moi chez Frame et Wojnarowicz sert donc clairement à représenter plusieurs éléments de leur identité personnelle et publique. De plus, le flou générique mis en scène dans ces textes permet une lecture qui encourage la polysémie. En effet, chez les deux auteurs, le mélange des genres a pour effet de permettre une acception changeante et complexe du texte en sortant la représentation du particulier et l'emmenant vers une multitude de possibilités de lecture. Le lecteur est donc, dans les deux cas, encouragé à s'interroger sur la représentation qu'on lui donne. Comme le dit Barthes, « la chaîne des désirs

commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini ». (Barthes, 1984, p. 45, 46) De la sorte, chez Frame, la recherche de l'anecdote biographique n'est plus aussi intéressante que le questionnement du langage. Chez Wojnarowicz, on questionne justement le langage du discours politique pour comprendre qu'il cache de virulentes injustices et que l'Amérique court à sa perte si elle ne s'ouvre pas à d'autres représentations du monde et à une vision plus clémente de cette diversité.

En terminant, il est utile de noter que dans le cas des deux auteurs, l'analyse porte à réaliser que l'identité en soi est une forme hybride. En effet, l'humain vit dans un univers de multiples influences identitaires. Les influences sont aussi variées que les gens qui nous entourent, la société qui nous régit, les films que l'on voit, les livres que l'on lit. Chaque individu est transformé par l'ensemble de l'expérience qu'offre chaque journée passée sur terre. Du fait, on comprend que l'écriture du moi est un composite de plusieurs instances discursives. Il n'est pas concevable de l'éviter.

À ce sujet, Diana Fuss, en faisant une relecture des essais de Freud sur l'identification, remet en jeu de perspectives toute acception populaire de l'identité. Fuss nous rappelle que l'identification est fondamentalement sociale, confirmant ainsi les termes de Freud : « Le soi est un autre » qui se réfère à la formation du soi qui se conçoit à partir d'une identification aux membres de son entourage tout au cours de sa vie. Avant d'être nos papiers d'identité, nos sexes, nos mensurations (ce qui ferait de nous une pile de paperasse qui est loin de la chair : de la nôtre et de celle des autres), nous sommes à prime abord ce que nous avons incorporé des autres : leur personnalité, leurs mimiques, leurs *mots*. Ainsi, l'identité est mouvante au gré des rencontres, des séparations douloureuses et surtout des amours perdus. L'identité est une construction qui se bâtit par son propriétaire : l'individu. Dans son livre *Identification Papers*,<sup>10</sup> Elle illustre à merveille la teneur « intégrative » de l'identité. Premièrement, elle fait une distinction entre identification et identité. La première étant le processus qui permet la seconde. L'identité se forme par une série d'identifications à l'Autre absolu, à son entourage. Fuss écrit à ce sujet :

Identification is the psychical mechanism that produces self-recognition. Identification inhabits, organizes, instantiates identity. It operates as a mark of self-difference, opening up a space for the self to relate to itself as a self, a self that is perpetually other. Identification, understood throughout this book as the play of difference and similitude in self-other relations, does not, strictly speaking, stand against identity but structurally aids it and abets it. (Fuss, 1995, p. 2)

Fuss apporte donc un éclaircissement clé en ce qui a trait à l'identification. Évidemment, l'identité ne sort pas de l'absolu, elle n'est pas une essence donnée à l'individu à sa naissance comme on a pu le croire, dans l'histoire, jusqu'à maintenant. L'identité n'est ni génétique, ni offerte par quelque dieu, ni – et c'est le plus important à se souvenir – pérenne et ancrée comme un centre dur à l'intérieur de l'individu. L'identification est une construction de soi issue des échanges interpersonnels. C'est surtout un travail constant de construction et de reconstruction de l'identité qui se forme en grande partie – sinon en totalité – dans l'intégration que l'individu fait des autres identités qu'il côtoie par le contact social. Ainsi, en se fiant à *Identification Papers*, on reconnaît que l'identité est un composite d'éléments intégrés au cours de l'expérience individuelle.

De plus, le langage et la construction de l'identité sont des pôles inséparables. Paul John Eakin, dans son livre *Fictions in Autobiography*<sup>11</sup>, parle ainsi de l'interdépendance entre identité et langage. Il suppose d'ailleurs que si l'invention de soi se fait par le langage, l'écriture du moi devient une surenchère d'auto-inscription :

If the metaphor of self can be said finally to be only a metaphor, should we then cast off autobiography as an exercise in self-deception (if self there be to be deceived)? I suggest that the most appropriate response to this disturbing insight is not that we should regret the erroneous perception involved but rather what we should acquiesce precisely in the power of language to create one of the most enduring of human illusions : if autobiographical discourse encourages us to place self before language, cart before horse, the fact of our readiness to do so suggests that the power of language to fashion selfhood is not only successful but life-sustaining, necessary to the conduct of human life as we know it. Some such belief as this seems to me to be intrinsic to the performance of the autobiographical act. (Eakin, 1985, p. 191)

Ainsi, puisqu'il est maintenant établi que le processus d'identification en est un qui rend l'individu capable de se servir du langage pour se nommer lui-même par rapport aux discours qui l'entoure, on comprendra que l'écriture du moi ne fait que refaire le chemin, mais cette fois-ci par le biais de l'écrit. Du coup, l'écriture du moi peut intégrer

toutes ces instances langagières qui ont fait l'individu, son identité. Le processus d'identification est un véritable vortex qui incorpore au fur et à mesure de la vie humaine une quantité incommensurable d'influences. Ainsi, dans une société, l'individu se construit à travers un échange psychosocial duquel on se doit d'inclure le contexte politique de l'environnement de vie et le contact avec les arts pour plusieurs aussi. Parce que l'identification se sert du langage pour se mettre en marche, la représentation de soi à soi peut se faire aussi au-delà du contact humain par l'entremise des discours multiples qui existent dans une société donnée.

En outre, l'écriture du moi correspond à une reprise plutôt semblable à la construction composite du soi. On comprend donc qu'en définitive, l'écriture du moi prenne la forme d'un composite de plusieurs influences génériques. Dépendamment de l'individu, on rencontrera autant des éléments de fiction romanesque, de la poésie, de la chanson, du discours politique et médiatique qui viennent s'adjoindre à la construction d'une identité, disons, plus intime où le contact humain est prépondérant.

De plus, et c'est ce qui nous intéresse vivement, lorsque le composite générique est clairement reconnu par le lecteur, mis en scène par l'auteur, la lecture devient un décodage de multiples instances langagières d'une société duquel il peut tirer profit et analyser dans une perspective personnelle. Reprenant le chemin de l'identification, le lecteur sort changé de sa lecture et, s'il s'est reconnu dans un élément ou un autre, pourra à son tour, incorporer l'expérience issue du langage d'un autre pour interpréter sa propre vie. Du coup, la représentation identitaire portée par une œuvre du moi comme *Close to the Knives, An Autobiography* ou *The Edge of the Alphabet* donne à voir un portrait différent. Ce portrait peut à la fois servir à clarifier certains éléments de la vie d'une personne déjà présente sur la place publique (Frame) ou faire découvrir au monde un pan du réel qui est resté caché jusqu'à présent (Wojnarowicz). Finalement, le texte qui déclenche le désir d'écriture du lecteur ira toujours au-delà d'une représentation singulière et univoque de l'identité.

*Schéma de Genette pour Fiction et diction*

Il est à noter que « A » signifie « auteur », que « N » signifie « narrateur » et que « P » signifie « personnage ».

$\begin{array}{c} A \\ \parallel \quad \parallel \\ N = P \end{array}$	→	Autobiographie
$\begin{array}{c} A \\ \parallel \quad \neq \\ N \neq P \end{array}$	→	Récit historique (dont biographie)
$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad \neq \\ N = P \end{array}$	→	Fiction homodiégétique
$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad \parallel \\ N \neq P \end{array}$	→	Autobiographie hétérodiégétique
$\begin{array}{c} A \\ \neq \quad \neq \\ N \neq P \end{array}$	→	Fiction hétérodiégétique

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1991.

<sup>2</sup> WOJNAROWICZ, David. *Close to the Knives: a Memoir of Disintegration*, Vintage Books, New York, 1991.

<sup>3</sup> FRAME, Janet. *An Autobiography*, George Braziller Inc, New York, 1991.

<sup>4</sup> FRAME, Janet. *The Edge of the Alphabet*, George Braziller Inc., New York, 1995.

<sup>5</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique, nouvelle édition augmentée*, Éditions du Seuil, collection Points, Paris, 1996.

<sup>6</sup> SCOTT. Joan W. «Experience » in BUTLER, Judith ; SCOTT. Joan W. (édité par). *Feminists Theorize the Political*, Routledge, New York, 1992.

<sup>7</sup> « La bibliothèque de Babel » in BORGES, Jorge Luis. *Fictions*, Gallimard, collection Folio, Paris, 1957, pp. 91-101.

<sup>8</sup> GUSDORF, Georges. « Écritures du moi et genre littéraire » in *Les écritures du moi*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1991.

<sup>9</sup> J'ai moi-même transcrit ce passage d'une entrevue radio de Janet Frame par Elizabeth Alley pour la station de radio néo-zélandaise Radio NZ. L'entrevue fut mise en onde le 28 mai 1983 dans le cadre de l'émission « Concert Programme » et est disponible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://www.soundarchives.co.nz/Files/Frame.mp3>

<sup>10</sup> FUSS, Diana. *Identification Papers*, Routledge, New York, 1995.

<sup>11</sup> EAKIN, Paul John. *Fictions in Autobiography, Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.

## **Conclusion**

L'analyse des textes étant terminée, répondons maintenant à la question initiale de ce travail. Est-ce qu'on peut, par le biais d'une analyse des œuvres à teneur autobiographique de Frame et de Wojnarowicz, identifier une représentation identitaire nomade et plus polysémique grâce à leur utilisation des concepts postmodernes de la mort de l'auteur et de l'hybridité des genres ? Voyons les conclusions qu'on a tiré des deux chapitres d'argumentation pour y répondre.

Tout d'abord, dans le chapitre « Écriture du moi et mort de l'auteur », on a conclu que, chez Frame et Wojnarowicz, la mise en scène de certains enjeux de l'écriture du moi confrontée à la mort de l'auteur étaient effectivement présents. L'utilisation de ces enjeux permettait, en définitive, une lecture polysémique qui donnait, en échange, une représentation identitaire nomade de l'auteur.

Dans *The Edge of the Alphabet* et *An Autobiography*, on conclut que, par rapport à la mise en scène de plusieurs enjeux de la mort de l'auteur comme la perte d'origine de l'écriture du moi et sa teneur testamentaire, la lecture des écritures du moi chez Janet Frame permet une représentation identitaire nomade et une lecture polysémique. Le processus de création de Frame, est un jeu de miroirs où se confondent son expérience personnelle et ses histoires fictionnelles. Soi réel et soi fictionnels sont intégrés dans l'écriture du texte, c'est un composite de morceaux de vie transformés, fondus ensemble ou morcelés. On change la portée, l'apparence et l'agencement des choses de la vie pour les propulser sur une nouvelle tangente narrative. C'est une exploration de mondes possibles. Frame rapproche son travail de création à un voyage dans une ville imaginaire, Mirror City. C'est un endroit où l'on apporte les multiples éléments de son expérience et que ceux-ci prennent la forme fictionnelle. Si certains éléments du réel sont présents, leur composition a été changée et ne fait plus appel à leur endroit d'origine, ils ont pris place dans l'inscription et, depuis lors, n'existent et ne réfèrent qu'à l'énoncé du texte et à son monde propre. Les représentations identitaires de Frame sont donc fuyantes. Dans les textes, l'expérience ne sera jamais entière et univoque. Par la perte d'une origine réelle, le texte ramène le lecteur à soi-même plutôt qu'à l'auteur.



S'il y a représentation identitaire, elle est mobile et polysémique parce que tributaire de la lecture.

Dans *Close to the Knives*, on encourage le lecteur à agir avec discernement, de choisir le meilleur parti discursif entre l'écriture intime de Wojnarowicz et le discours criminalisant du gouvernement et de la droite religieuse aux États-Unis. Dans une dynamique de représentation comparative entre vie intime et vie publique, l'auteur met le lecteur en position dialogique avec le texte. Le lecteur est donc pris à parti pour donner un sens au livre, choisissant la position idéologique à laquelle il doit adhérer. Par sa polyphonie et par son élaboration dialogique du discours, le texte de David Wojnarowicz remet lui aussi la responsabilité à son lecteur de donner la signification au texte. Évidemment, le texte encourage une position claire : la promotion de la diversité – entre autres illustrée par la polyphonie des textes. C'est l'écriture d'un moi collectif que l'on construit pendant qu'on multiplie les représentations. On promeut aussi l'abolition d'un discours universellement criminalisant envers les individus atteints du Sida. *Close to the Knives* est, en outre, un véritable écrit testamentaire où le texte sert de repoussoir à la mort de l'individu, sa parole pouvant continuer à résonner sans qu'il y ait besoin de voix d'origine. Du même coup, l'œuvre à teneur autobiographique de Wojnarowicz plaide pour le discernement du lecteur, contre la crédulité d'un peuple envers le discours universalisant d'une droite religieuse et belliqueuse.

Dans le deuxième chapitre « Impureté générique et littérature personnelle », on avance que la promotion de l'impureté générique chez Frame et Wojnarowicz encourageait, tout comme dans le premier chapitre, la représentation identitaire nomade. L'hybridité des écritures du moi sert donc à représenter plusieurs éléments de l'identité personnelle et publique de l'auteur. Le mélange des genres a pour effet de permettre une acception changeante et complexe du texte en sortant la représentation du particulier et l'emmenant vers une multitude de possibilités de lecture. Le lecteur est donc, dans les deux cas, encouragé à s'interroger sur la représentation qu'on lui donne, reprenant la proposition de Barthes où, « la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini ».<sup>1</sup>

De plus, on a prouvé que le processus d'identification en est un qui rend l'individu capable de se servir du langage pour se nommer lui-même par rapport aux discours qui l'entoure. L'écriture du moi ne fait que refaire le chemin par le biais de l'écriture. Du coup, l'écriture du moi peut intégrer toutes les instances langagières\* qui ont fait l'individu et son identité. De plus, lorsque le composite générique de l'œuvre du moi est clairement reconnu par le lecteur et mis en scène par l'auteur, la lecture devient un décodage de multiples instances langagières d'une société. Le lecteur peut donc en tirer profit et analyser l'œuvre dans une perspective personnelle. Du coup, la représentation identitaire portée par une œuvre du moi comme *Close to the Knives, An Autobiography* ou *The Edge of the Alphabet* donne à voir un portrait qui peut à la fois servir à clarifier certains éléments de la vie d'une personne déjà présente sur la place publique (Frame) ou faire découvrir un pan du réel qui est resté caché jusqu'à présent (Wojnarowicz). Finalement, le texte qui déclenche le désir d'écriture du lecteur ira toujours au-delà d'une représentation singulière et univoque de l'identité.

Par conséquent, il s'avère donc possible d'identifier une représentation identitaire nomade et plus polysémique en analysant *Close to the Knives, An Autobiography* et *The Edge of the Alphabet*, car l'utilisation de l'impureté générique et du brouillage des frontières entre un type d'écriture et un autre (hybridité des genres), ainsi que la perte d'origine et l'obligation au discernement du lecteur (mort de l'auteur) permet une lecture du texte de laquelle il est impossible d'arrêter un sens univoque. Les textes sont donc en constante mouvance signifiante puisqu'ils sont tributaires de chacune des lectures possibles : on a donc un sens nouveau à chaque lecture. En définitive, on peut dire que l'écriture du moi telle que présentée par Frame et Wojnarowicz est non seulement un moyen d'accéder à la connaissance de soi à soi pour l'auteur, mais aussi un moyen pour le lecteur de développer une connaissance de soi à travers l'autre et une connaissance de l'autre à travers sa propre lecture.

---

\* Un échange psychosocial duquel on se doit d'inclure le contexte politique de l'environnement de vie et le contact avec les arts, par exemple.

### Questions d'altérité revisitées

Tout au long de ce travail, on a souvent mentionné les désirs communs à Janet Frame et David Wojnarowicz de changer une certaine perception extérieure de leur identité. Janet Frame écrit les trois volumes de son autobiographie pour montrer que l'histoire de ses œuvres de fiction ne sont pas ses propres histoires. Enfin, elles ne sont pas exactement des transcriptions de sa vie, elles ne sont pas *que ça*. En effet, l'œuvre à proprement dit autobiographique de Frame sert de référence aux autres textes de fiction, elle sert d'exemple comparatif. Quoique les pistes de l'inscription de soi sont souvent troubles dans *An Autobiography*, parfois même autant que dans *The Edge of the Alphabet*, l'intention d'écriture de « To the Is-Land », « An Angel at my Table » et « The Envoy from Mirror City » est de mettre de l'avant une définition identitaire que l'auteur estime plus adéquate que celle qu'on reconnaissait dans ses œuvres de fiction. Frame cherche donc à répondre aux représentations identitaires que semblaient suggérer ses romans en utilisant une écriture du moi paradigmatique : l'autobiographie. Se jouant du genre autobiographique prétendument pur, elle tente de donner l'impression à son lectorat que *An Autobiography* parle de sa *vraie vie*, sans qu'il y ait de transformation, sans qu'il y ait de fictionnalisation. Il est, en revanche, impossible que Frame ne soit pas consciente que l'acte d'écriture du moi transforme l'expérience. Dans *The Edge of the Alphabet*, on a vu que le choix du langage transforme la vie en « bracelets de morts » en « squelette » dépecé de sa chair vivante. Du coup, on doute fortement que Frame croit que son autobiographie enregistrerait le réel sans, tout d'abord, le transformer. Doit-on dire que Frame se sert consciemment d'un subterfuge ? Cherche-t-elle à confondre son lecteur et lui faire croire que l'inscription de soi contenue dans *An Autobiography* n'ait pas subi de transformation ? De cet état de fait, on reste perplexe. En réalité, si subterfuge il y a, il sert fièrement son but, à savoir de donner une vive impression de vérité dans l'écriture du moi de Frame. Quoi qu'il en soit, on sait que l'intention de l'auteur était, du moins, de produire un texte honnête et transparent. Bien sûr qu'il y a eu des transformations et un morcellement de l'expérience, mais Frame a tout de même voulu donner un portrait le plus proche de la réalité possible. Elle en a distillé l'essence.

En ce qui a trait à la réception du texte, on devine qu'il fut très positif. Plusieurs lecteurs ont apprécié ce portrait tout personnel que Frame publiait. L'histoire nous fait pénétrer dans l'intimité de Janet Frame. Le texte est révélateur d'une personnalité tout à fait passionnante, il permet au lecteur de voir s'épanouir un auteur de grand talent : depuis sa tendre jeunesse où les mots avaient des pouvoirs magiques jusqu'à l'acceptation de Frame de son rôle d'auteur. En outre, on se prend d'affection pour ce personnage plein d'imagination mais aussi pétrifié par l'affirmation de soi. La relation conflictuelle avec le langage s'illustre aussi dans l'expérience même de Janet Frame. L'œuvre de Frame, incluant son autobiographie qui fut acclamée par la critique, a fini par faire partie des grands textes de la littérature anglophone. Même qu'en 1998, elle faisait partie des six auteurs sélectionnés pour le prix Nobel de littérature.

En outre, *An Autobiography* a su éveiller le désir créateur d'une Jane Campion qui en a fait un film absolument superbe : *An Angel at my Table*<sup>2</sup>. Le film a d'ailleurs reçu plus de dix prix dont le « International Critics' award » au festival international de films de Toronto et le grand prix spécial du jury au festival de Venise.

Avec les années Janet Frame est devenue la figure de proue de la culture néo-zélandaise. Aujourd'hui, la maison de son enfance fait partie de l'héritage culturel de la Nouvelle-Zélande et une bourse Janet Frame est décernée annuellement à un nouvel auteur néo-zélandais. À certains égards, on peut dire que l'identité de Janet Frame a été célébrée par sa nation entière.

Dans le cas de David Wojnarowicz, son livre fait partie d'un mouvement général d'artistes new-yorkais qui revendiquaient les droits des homosexuels et le traitement juste des gens souffrant du Sida dans les années 80-90. *Close to the Knives* est un élément d'un processus de prise de parole de Wojnarowicz qui inclut nombre de photographies, de films expérimentaux et de lectures publiques. Wojnarowicz a d'ailleurs participé au documentaire très controversé *Silence = Death*<sup>3</sup> de Rosa von Praunheim et Phil Zwickler qui relate les actes de nombreux artistes new-yorkais pour rendre publiques la discrimination envers les gens atteints du Sida et, en réaction à cet

état de fait, l'éducation à propos de la pratique sexuelle protégée. Le titre de ce film a, en outre, été emprunté par le mouvement new-yorkais ACT-UP comme slogan et comme icône. Ce mouvement est toujours actif de nos jours et a maintenant des factions dans plusieurs pays. ACT-UP, poussé par le mouvement de revendication d'artistes comme Wojnarowicz, est une organisation qui promeut les droits des homosexuels et qui manifeste régulièrement contre les injustices faites à cette communauté.

En parlant de *Close to the Knives*, on disait que c'était un appel aux armes et un cri de revendication pour la diversité identitaire et pour l'égalité des droits humains aux États-Unis. Le moins qu'on puisse dire est qu'effectivement, en collaboration avec d'autres artistes et militants, David Wojnarowicz aura réussi à faire entendre sa voix. Depuis les années 90, il se développe une conscience grandissante envers la discrimination sexuelle. Évidemment, même de nos jours, il y a toujours une droite religieuse aux États-Unis, elle est présentement au pouvoir et elle tient toujours le même discours. En revanche, il y a maintenant des milliers de voix qui s'insurgent contre celle-ci, une voix qui pourrait fort bien se rassembler à celle de Wojnarowicz. Sans que les souhaits de Wojnarowicz ne soient pas tous devenus réalité, on peut dire qu'il y a tout de même eu un changement de paradigme identitaire envers les homosexuels et les gens atteints du Sida. La maladie porte de moins en moins le stigmate d'une maladie s'en prenant à des gens « impurs » et maintenant, l'aide aux malades est beaucoup plus juste. Finalement, toutes proportions gardées, les mémoires de Wojnarowicz et l'effort général de ses collègues aura réussi à changer une cicatrice identitaire homosexuelle et à transformer la politique américaine.

Il faut croire que même si l'écriture du moi ne donne pas accès à une identité réelle, elle arrive parfois, a posteriori, à transformer celle de quelques lecteurs.

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue, essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1984, pp. 45-46.

<sup>2</sup> CAMPION, Jane. *An Angel at my Table*, Nouvelle-Zélande, 1990, 158 min.

<sup>3</sup> VON PRAUNHEIM, Rosa et ZWICKLER, Phil. *Silence = Death*, Allemagne et Angleterre, 1990, 60 min.

## Médiagraphie

### Textes littéraires

- BORGES, Jorge Luis. *Fictions*, Gallimard, collection Folio, Paris, 1957.
- FRAME, Janet. *An Autobiography*, George Braziller Inc., New York, 1991 (Premières publications: Tome 1, 1982 ; Tome 2, 1984 ; Tome 3, 1985).
- FRAME, Janet. *The Edge of the Alphabet*, George Braziller Inc., New York, 1995 (Première publication : 1962).
- WOJNAROWICZ, David. *Close to the Knives : a Memoir of Disintegration*, Vintage Books, New York, 1991.

### Textes théoriques

- BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue, essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1984.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Collection Points, Paris, 1973.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, mille plateaux*, Les éditions de minuit, Paris, 1972.
- DERRIDA, Jacques. «*Ecce Homo*, otobiographie de Nietzsche » in LÉVESQUE, Claude et ego, Christie (sous la direction de). *L'oreille de l'autre : Autobiographies, transferts, traductions / textes et débats avec Jacques Derrida*, VLB, Montréal, 1982.
- EAKIN, Paul John. *Fictions in Autobiography, Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.
- FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur ? » in *Dits et écrits : 1954 – 1988*, Volume 1 de 4, Gallimard, Collection bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1994, p. 789.
- FUSS, Diana. *Identification Papers*, Routledge, New York, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1991.

- GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. « Pourquoi des poètes ? » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1980.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, Caroline du Sud, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique, nouvelle édition augmentée*, Éditions du Seuil, collection Points, Paris, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Le livre de poche, biblio, essais, Paris, 1997.
- MILLER, Nancy K. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, Routledge, New York, 1991, p. 97.
- SCOTT. Joan W. « Experience » in BUTLER, Judith ; SCOTT. Joan W. (Édité par). *Feminists Theorize the Political*, Routledge, New York, 1992.
- TARKOVSKI, Andrei. *Le temps scellé*, Cahiers du cinéma, Paris, 1989, p. 61.

### **Références électroniques**

- *Into the Blogosphere*, site Internet interrogeant le phénomène du blog : <http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/>
- Entrevue radio de Janet Frame par Elizabeth Alley pour la station de radio néo-zélandaise Radio NZ. L'entrevue fut mise en onde le 28 mai 1983 dans le cadre de l'émission « Concert Programme » et est disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.soundarchives.co.nz/Files/Frame.mp3>
- *Fabula : la recherche en littérature* « La notion de genre », cours d'Antoine Compagnon : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>

### **Filmographie**

- CAMPION, Jane. *An Angel at my Table*, Nouvelle-Zélande, 1990, 158 min.
- VON PRAUNHEIM, Rosa et ZWICKLER, Phil. *Silence = Death*, Allemagne et Angleterre, 1990, 60 min.